REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

publiée par l'
ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la
FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXII * 1953 * I

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van de
UNIVERSITAIRE STICHTING

L'ancienne maison échevinale de Malines

L'étude de nos édifices civils présente un intérêt à la fois historique et artistique. Leur érection correspond à l'essor de la puissance urbaine, et ils constituent les créations les plus originales de notre architecture.

Au XIIe siècle, les villes de Flandre et de Brabant possédaient des échevinages qui siégeaient en plein air ou sous le porche de l'église, et au siècle suivant, dans les halles nouvellement construites. Dès le XIIIe siècle, les villes, émancipées de l'autorité du seigneur, eurent l'ambition de posséder comme lui un « steen » crénelé, défendu par des tourelles. C'est l'origine de nos hôtels de ville, maisons seigneuriales largement développées. Ce programme nouveau fit élaborer une architecture nouvelle qui, contrairement à celle de nos églises, ne doit rien à l'étranger, les villes des Pays-Bas méridionaux s'étant affranchies les premières.

La plupart des édifices civils du XIIIe siècle ont fait place à des monuments plus récents. Seule la ville de Malines conserve, accotées l'une à l'autre, sa première et sa seconde maison échevinale, datant des XIIIe et XIVe siècles. C'est ce groupe d'édifices que je me propose d'étudier par l'analyse des murs et à la lumière des documents anciens. Leur signification historique déborde du cadre de la vie urbaine. Pendant cent cinquante ans, à partir de la fin du XVe siècle, le Grand Conseil de justice des ducs de Bourgogne y tint ses assises, transformant la maison commune d'une ville de province en un palais d'importance nationale.

En commençant ce travail, je veux exprimer ma gratitude à Monsieur le Chanoine Thibaut de Maisières, professeur à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles. Son enseignement et ses conseils m'ont guidée dans la conduite de cette étude. J'adresse aussi mes plus vifs remerciements à Monsieur R. De Roo, archiviste de la ville de Malines, dont le concours inlassable m'a ouvert l'accès à toutes les sources de documentation.

*
* *

Une charte organisant la vie communale fut accordée à la ville de Malines en 1301. Est-ce à cette époque que remonte la construction de la première maison échevinale ? La chose paraissait vraisemblable et on l'avait cru. Mais une mention plus ancienne de l'édifice fut signalée par le Chanoine Laenen. Il s'agit d'un acte scabinal, daté du 21 janvier 1288, relatif à une maison sise *Juxta forum in Machlinia, ex opposito domus scabinorum Machlinensium* (1). Malines possédait donc, dès la fin du XIIIe siècle, sa maison échevinale. Celle-ci fit l'objet de travaux d'agrandissement et d'embellissement en 1311-12. Elle subit de nouvelles transformations en 1374-75 lorsque fut entreprise la construction d'une maison plus vaste.

La deuxième maison échevinale s'élève en bordure de l'ancienne route romaine mentionnée dans un manuscrit du XIIIe siècle comme l'artère principale : *Plathea Machliniensis*, sur l'emplacement dit *Oude Haghe* où les premiers échevins de Malines siégeaient en plein air (2). Ce lieu célèbre, à l'entrée des Bailles de fer, était séparé du premier édifice par un «héritage» qui fut incorporé dans la nouvelle construction. Les comptes des années 1374-75 sont remplis du bruit joyeux du chantier d'où sortit, en trois ans, la grande maison échevinale telle, à quelques détails près, que nous l'admirons aujourd'hui. Meester Mys Uten Anker dirigea les compagnons. Autour de lui travaillaient des artisans aux noms savoureux et quelques spécialistes, tel le Dinantais Maître Lambert pour les travaux en cuivre (3).

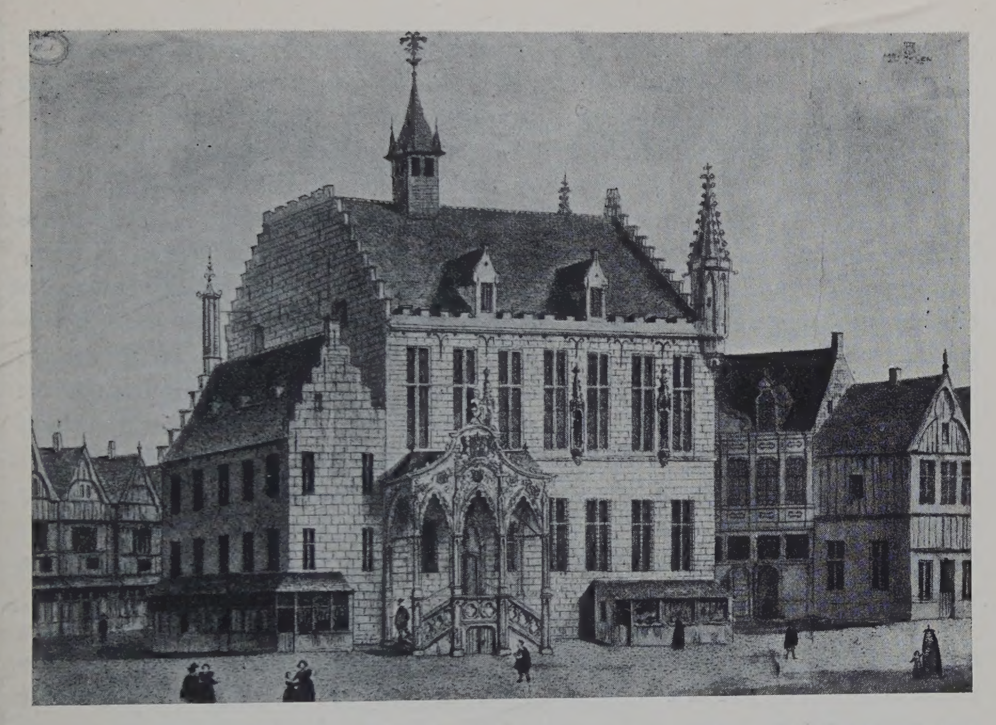
Lorsque, en 1473, Charles le Téméraire créa un tribunal suprême des Pays-Bas, il l'établit à Malines où la ville lui céda son plus beau monument: la maison échevinale, appelée désormais « Palais ». Le Parlement de Malines s'y installa le 3 janvier 1474 pour un bref destin. Dès 1477, à la mort du Duc, cette cour dégénéra en conseil ambulant et fut rétablie ensuite à Malines par Philippe le Beau. Charles le Téméraire vint en personne à Malines en 1474 avec Marguerite d'York (4). Maximilien, Philippe le Beau, Charles-Quint, Philippe II, y présidèrent tour à tour des sessions solennelles. Les frais d'aménagement et les menus travaux étaient supportés par la Chambre des Comptes, mais l'entretien du bâtiment resta toujours à charge de la ville qui en

(1) J. Laenen, *Geschiedenis van Mechelen,* Malines, 1934, 4°, p. 60. Le texte est reproduit dans : *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique,* T. XXI, 1888, pp. 10-14.

(2) J. Uytterhoeven, *Mechelen onder de Leenroerigheid,* dans : *Mechelsche Bijdragen,* T. III, août 1936, p. 74.

(3) V. Hermans, *Ancienne maison échevinale ou Vieux Palais,* dans : *Bulletin du Cercle Archéologique de Malines,* T. XII, 1902, p. 13 et suiv. Reproduit les textes relatifs au bâtiment, conservés aux archives de Malines. Nous lui empruntons les précisions historiques.

(4) A.G.R. *Chambre des Comptes,* Reg. 21436.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 1. — Palais du Grand Conseil
Dessin aquarellé de J. B. De Noter (Archives de Malines) montrant le portail construit en 1475 et détruit en 1715

demeurait propriétaire (1). Le palais de Marguerite d'Autriche étant resté vacant par le choix de Bruxelles comme résidence de cour, le tribunal suprême y fut transféré en 1616, emportant cette grandeur qui habita l'ancienne maison échevinale durant un siècle et demi (fig. 1).

Désormais « Vieux » palais, l'édifice fut abandonné aux usages les plus divers. La chambre de rhétorique « La Pivoine » occupa le rez-de-chaussée et la Gilde des Arquebusiers, « la grande salle des plaidoieries, » à charge de les évacuer à la demande des magistrats, ce qui arriva souvent. Le bâtiment fut désigné en 1653 comme siège de la chambre mi-partie qui veillait à l'exécution du Traîté de Munster. Il fut accordé tour à tour à « une personne

(1) G. Goossens, *Het stilleggen van de Bouwwerken van het Paleis van de Grote Raad in de XVIe eeuw*, dans: *Bull. du Cercle archéolog., littér. et artist. de Malines*, T. LIII, 1949, p. 73.

venue à Malines avec un lion, » à un prestidigitateur, et à une danseuse de corde. Il servit d'église réformée pour les soldats Hanovriens, d'école publique d'escrime militaire, de théâtre, de maison d'arrêt, de ménagerie, de local de foire, d'académie de dessin, à plusieurs reprises de logement de troupes, de musée à partir de 1852 et enfin, depuis 1897, de dépôt d'archives.

La première maison échevinale fut détruite le 4 juillet 1914 par un incendie qui n'en laissa debout que les murs extérieurs. Au cours des bombardements d'août-septembre 1914, la deuxième maison subit de graves dégats. Sa restauration intérieure, connue seulement par une farde de documents graphiques, fut entreprise en 1916-17. Elle comportait le rétablissement d'un mur détruit à l'étage, la restitution des cheminées, pierres moulurées et escaliers perdus ou vétustes, la réparation et le recrépissage des murs, le décapage des plafonds de chêne et le remplacement des boiseries. La modernisation de l'escalier vers la cave et la création d'un grand escalier vers les combles ont malheureusement modifié l'ordonnance intérieure, comme l'a fait la construction de nouvelles cheminées dans deux salles à l'arrière du bâtiment ([1]).

Exposées aux intempéries depuis 1914, les ruines du premier échevinage furent relevées en 1932 : restauration tout utilitaire pour l'intérieur, où l'on plaça deux sols en béton à hauteur du premier étage et du grenier, lequel reçut une charpente en sapin. A l'extérieur, les pignons, les fenêtres et la toiture d'ardoises ont été correctement restaurés.

Quant à l'extérieur du bâtiment principal, on y travailla de 1934 à 1938. On répara les plinthes, parements en pierre des façades et gradins; on remplaça les seuils, les linteaux et les croisées des fenêtres. Dédoublé, le pignon en briques vers la Grand-place fut pourvu de gradins. La restitution du chemin de ronde, de la tourelle d'angle S.O., emportée par un obus en 1914, et des parties manquantes aux cordons sculptés, acheva le travail ([2]).

*

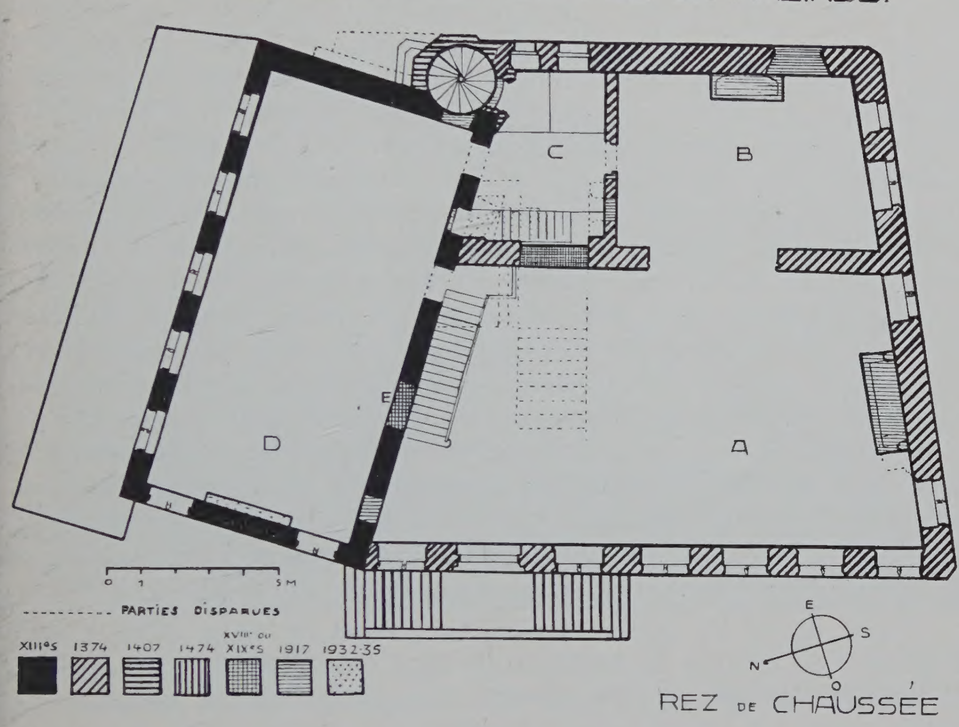
* *

L'échevinage de Malines se compose de deux édifices : celuis du XIIIe siècle, simple bâtiment rectangulaire entre deux pignons, et celui du XIVe siècle, plus vaste et plus élevé, appuyé par son pignon Nord contre l'un des

---

([1]) voir aux Arch. de Malines, Farde BIII, 3.

([2]) Arch. de la Com. des Monum. et des Sites, *Dossier de l'Ancienne Maison échevinale de Malines*, Rapport du 10-7-35.



Plan I — Les plans ont été exécutés à l'aide de documents conservés aux Archives de Malines

grands côtés du bâtiment annexe et qui a en plan, la forme d'un trapèze (1). Le plan trapézoïdal est fréquent dans notre architecture civile. C'est, déjà au XIIIe siècle, le plan des halles d'Ypres ; c'est celui des hôtels de ville de Damme et d'Audenarde. En élévation, l'édifice du XIVe siècle se compose de deux corps de bâtiment accolés dans le sens de la longueur. Le plus large, à l'avant de la maison, comporte une seule grande salle à chacun de ses deux étages. Deux chambres de grandeur différente se partagent l'arrière de la maison. A l'angle Nord-Est s'élève une tourelle d'escalier (plan 1).

(1) Le bâtiment du XIIIe s. mesure 14 m. de long., 7.50 m. de larg., 9.50 m. de haut jusqu'à la corniche. Celui du XIV: s., 17.50 m. de longueur à la façade antérieure, 11.50 m. à la façade postérieure, 15.75 m. de profondeur et 14.50 m. de hauteur jusqu'à la corniche.

Le parement des murs extérieurs et les éléments de décor : larmiers, balustrades, tourelles d'angle, sont en calcaire blanc de moyen appareil dont les comptes de 1374 mentionnent l'achat sans en indiquer la provenance. Il s'agit probablement du calcaire des environs de Laeken et de Berchem Ste Agathe, qui fut d'un emploi général en Brabant au XIVe siècle. De grandes pierres de Tournai forment un chaînage d'angle. A lire les comptes, il semble que cette pierre (*ordune*) ait servi pour toutes les parties fonctionnelles : seuils, linteaux et croisillons de fenêtres, piédroits de cheminées, escaliers, la pierre blanche ne jouant qu'un rôle passif (1). Dès le XIIIe siècle, Malines utilisait la pierre de Tournai à la porte de Bruxelles et dans la nef de S. Rombaut où elle composait les piliers et les arcs (2). Aujourd'hui, encadrements et croisillons de fenêtres, comme d'ailleurs la majeure partie du décor, ont été restaurés en pierre d'Euville. Cette belle pierre blanche prend malheureusement après quelques années une patine grisâtre qui tranche déjà sur la chaude blondeur du calcaire. Plus discrètes sont les réfections du parement en pierre de Baelegem. Les briques, dans certaines parties du bâtiment annexe (XIIIe s.), mesurent jusque $0.295 \times 0.07 \times 0.13$ m. Dans la maison du XIVe s., les plus grandes ne dépassent pas 0.28 m. de longueur, et le format courant est $0.18 \times 0.10 \times 0.04$ m.

Intact depuis six siècles, un superbe plafond de vieux chêne couvre la grande salle d'entrée du bâtiment principal (plan 1 A). Il se compose de six sommiers de fort équarrissage (43×50 cm.), sur lesquels des solives de section carrée (15×15 cm.) sont assemblées tant plein que vide, pour supporter le plancher (fig. 2). Ces sommiers, qui entretoisent vigoureusement la construction, reposent sur des consoles de pierre par l'intermédiaire de contrefiches et de poutres verticales appliquées au mur. Des scènes bibliques et des guerriers en armure porteurs d'écus, dans lesquels M. Squilbeck a reconnu les armes des neuf Preux, ornent ces consoles. Ce sont : de gauche à droite dans le mur face aux fenêtres :

Les trois Preux antiques : *Hector*, *Alexandre*, *Jules César* et

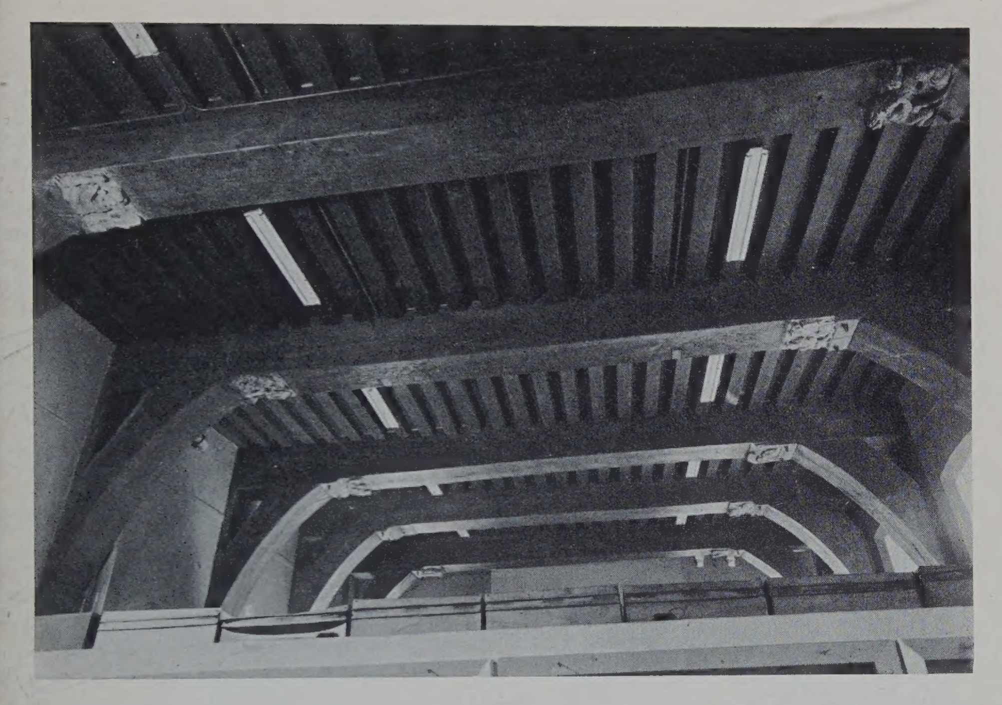
Le *Sacrifice d'Abraham*, l'*Ivresse de Noé*.

entre les fenêtres :

---

(1) 1374-75 *van anderen ghehouwenen ordune, van egstenen, ende van trapstenen, van calummen, van vensteren, van onder dorpelen, van scoudestenen...* V. Hermans, *op. cit.*, p. 19.

(2) M. Thibaut de Maisières, *L'architecture et les matériaux tournaisiens en Brabant et dans le Hainaut à l'époque gothique*, dans : *Annales de la Fédération archéologique de Belgique*, T. XXXIII, Tournai 1949, pp. 10 et 11.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 2. — Plafond de la grande salle du rez-de-chaussée

Les trois Preux juifs : *Josué, Judas Macchabée, David.*

Les trois Preux chrétiens : *Artus, Charlemagne, Godefroid de Bouillon* (1). Ces consoles, fournies par le sculpteur malinois Jean Keldermans, semblent avoir été exécutées dans l'ordre où nous les citons. Simplement étendus d'abord, ces guerriers en armure se redressent progressivement avec une vigueur, une liberté d'exécution croissantes. Au mur latéral Sud, des consoles plus petites sont sculptées de têtes d'hommes barbus alternant avec de très gracieux visages de femmes. Leur facture large et leur relief vigoureux les

(1) J. Squilbeck, *Les sculptures de l'anc. maison échev. de Malines*, dans : *Revue belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art*, T. V, 1935, pp. 329-334. Un texte de 1521 confirme cette identification : *Maître Pierre du Gardin a peint et enluminé les neuf preux avec les figures d'Abraham et de Noé estans sous les pilliers de la salle.* A.G.R. Ch. des Comp., Reg. 21464, f° 38.
Ces sculptures ont encore été étudiées par : H. Coninckx, *Les sculptures de la salle de la Vierschaer, Bull. du Cercle archéol. littér. et artist. de Malines*, T. X, 1900, pp. 33-50 et D. Roggen, *Het beeldhouwwerk van het Mechelen Schepenhuis*, dans : *Gentsche Bydragen*, T. III, 1936, pp. 86-103.

apparentent aux grandes consoles, avant la fourniture desquelles (1384-85) Jean Keldermans avait achevé et mis en place une première série de consoles (1377-78) ([1]). Sous les poutres maîtresses, des semelles sculptées sont d'un caractère différent. Hermane Van Blankene et Janne Van Lokeren de Malines y ont représenté une série de scènes sans lien apparent.

1re poutre : (à partir du mur Sud) *Martyre de S. Rombaut* et *Martyre de S. Paul.*
2e poutre : *Samson terrassant le lion* et *Lai d'Aristote* (fabliau).
3e poutre : *Légende de S. Christophe* et *Le Christ dans une barque.*
4e poutre : *Deux musiciens* et *Meunier portant un sac.*
5e poutre : *Scène de rixe* et *Légende de S. Nicolas.*
6e poutre : *Daniel dans la fosse aux lions* et *Sacrifice d'Abraham.*

Sculpture populaire, de valeur inégale, qui semble inspirée en partie de légendes locales. Les hôtels de ville de Bruges, Louvain, Damme, ont conservé des plafonds analogues, plus vastes à Bruges et à Louvain, plus intéressant à Damme par la sculpture des semelles ; mais le plafond de Malines dépasse tous les autres par les dimensions de ses sommiers.

L'aspect primitif de la salle a été modifié en 1772 par la destruction d'une cheminée, restituée aujourd'hui, qui gênait le passage des acteurs, et d'un escalier monumental en pierre qui encombrait l'espace réservé aux spectateurs du théâtre de la « Pivoine ». Où se trouvait cet escalier ? Etait-il, comme le petit escalier de bois actuel, adossé au mur vers le bâtiment annexe? C'est peu probable. L'ancienne porte de communication vers ce bâtiment (plan 1 E) s'ouvrait au milieu du panneau, à 3.90 m. du mur de refend, espace insuffisant pour adosser, avec son palier, un escalier dont nous savons que les dimensions étaient fort grandes. Etait-il parallèle au mur du fond ? Ici encore, on doute qu'il y ait eu l'espace nécessaire. Entre la grande baie vers la seconde salle de rez-de-chaussée et l'angle gauche du mur, il y a 5.50 m., longueur du petit escalier de bois actuel. En supposant qu'un escalier monumental en pierre ne soit pas plus long, celui-ci aurait donc abouti contre le jambage de cette baie. D'autre part, un escalier accolé au mur aurait-il, comme s'exprime le texte d'archives, rétréci « excessivement » la place des spectateurs ? ([2]). Il est évident qu'il ne peut être question d'un escalier droit. S'il était parallèle au mur du fond dans sa partie supérieure, avec un grand palier desservant des portes vers l'entresol et vers le bâtiment

---

([1]) V. Hermans, *op. cit.*, pp. 27 et 32, voir aussi : p. 23.
([2]) *den steenen trap die aldaer wordt bevonden seer excessievelyck benauwt de modique plaetse voor de spectateurs... desen trap vernietight wordende... de spectateurs plaetse seer considerabel sal worden vergroot.* Ibid., p. 65.

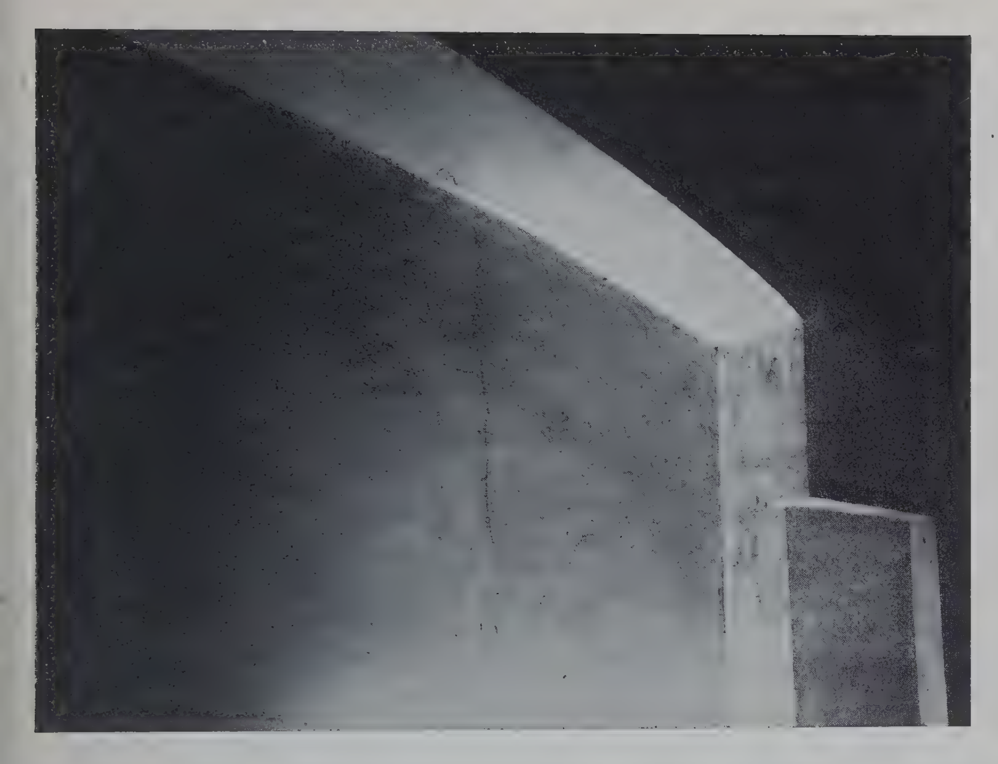


Fig. 3. — Entrée murée d'un réduit sous l'ancien escalier de pierre (2.25 m. de haut, 2.05 m. de large, 20 cm. de prof.)
A droite, feuillure d'une porte qui fermait la cage d'escalier vers la cave

annexe, une seconde volée, précédée peut-être d'un second palier, devait faire retour vers le milieu de la salle (1) (plan 1 A, tracé en pointillé). Dans la chambre voisine, petit vestiaire aujourd'hui, le revers du mur auquel s'appuyait cette volée est creusé, sur une profondeur de 20 cm., d'une grande baie couverte par un arc (fig. 3). Visiblement, celle-ci est un passage muré,

(1) La porte vers le bâtiment annexe est murée mais reste visible au revers du mur. Pour dégager l'accès vers cette porte, la dernière poutre est dépourvue de contrefiche; le palier de pierre étant plus bas que le petit palier actuel, un homme pouvait passer sous la poutre. Lors de l'apposition d'une plaque commémorative dans le mur du bâtiment annexe, (11-4-50) on a trouvé deux grandes pierres blanches superposées, encastrées dans la maçonnerie, à 2.30 m. du fond de la salle, à l'endroit où devait s'accrocher le mur supportant la partie supérieure de l'escalier, accolée au mur Est.

vestige sans doute d'un réduit sous l'escalier. L'hôtel de ville de Bruges ne nous fournit-il pas l'exemple d'un tel réduit ? Remarquons que cet escalier, en face de la porte principale, grandit l'accès vers le premier étage, partie la plus noble de la maison. A la salle du rez-de-chaussée, cette disposition restitue un équilibre qu'elle est loin de posséder aujourd'hui.

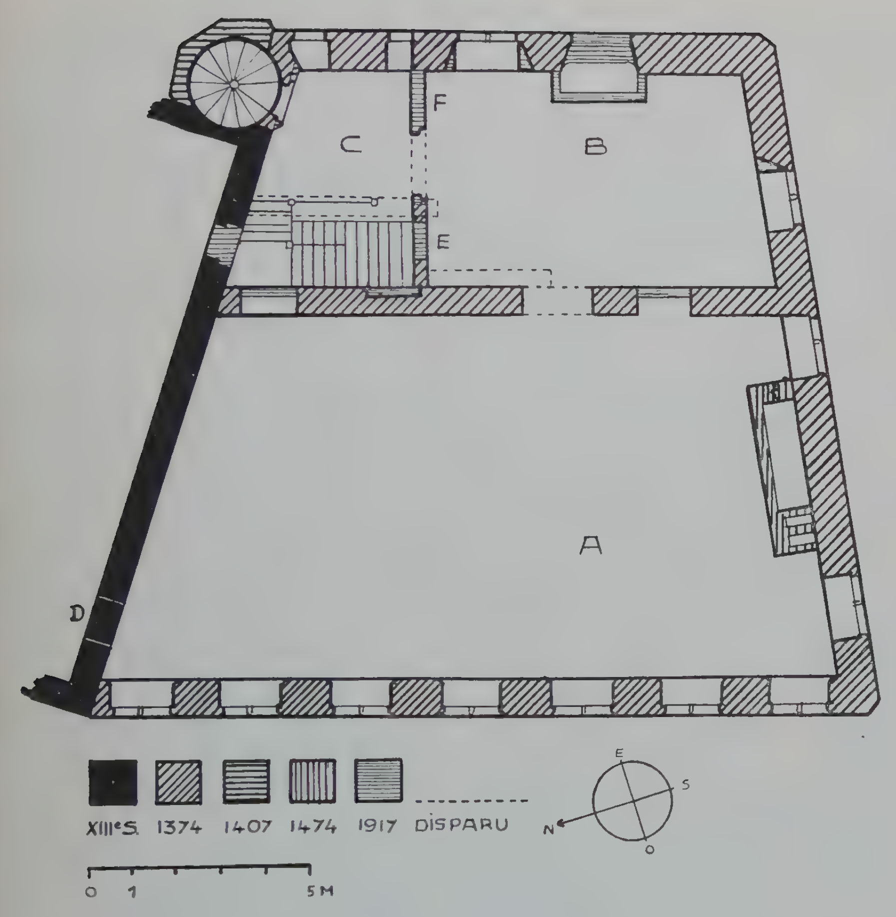
Face aux fenêtres de la grande salle, une baie en arc surbaissé, encadrée d'un tore à filet, s'ouvre sur une seconde salle (plan 1 B). Aucun élément n'y suggère l'affectation ancienne, mais les textes semblent la désigner comme « Vierschaere », sorte de tribunal de première instance où siégeaient les échevins. Un inventaire fait en 1468 mentionne en effet, à l'étage : la grande salle du conseil et l'antichambre y attenante *au-dessus de la Vierschaere*. La salle d'entrée serait la « sale » où, selon l'usage dans les maisons échevinales, était entreposé le matériel servant à lutter contre les incendies. La Vierschaere fut peut-être employée comme chapelle. Tout ce qui est nécessaire au service divin, y compris la pierre d'autel et la crédence, est noté dans l'inventaire de son mobilier, et nous remarquons que nulle part dans les comptes de la maison échevinale, il n'est fait mention d'un lieu spécialement réservé au culte : on y parle seulement d'un autel ajouté en 1378-79 (1). Les comptes du Grand Conseil, au contraire, citent fréquemment la chapelle avec *la grande salle embas du palais*.

Au-dessus de la grande salle du rez-de-chaussée, et de proportions identiques, la salle des plaidoieries conserve quelque chose de sa gravité ancienne. Les tableaux de justice, une Crucifixion et un Jugement dernier, se voient toujours aux murs latéraux, et une séance du Grand Conseil est réfléchie par un miroir convexe peint au bas du Jugement (plan II A). Avant 1474, cette salle servait de chambre des échevins. Elle était probablement couverte alors d'une charpente apparente comme l'était la grande salle haute des halles d'Ypres. Les comptes des travaux entrepris en vue de l'installation du Grand Conseil mentionnent, avec la construction d'une cheminée, le placement du plafond de bois encore visible aujourd'hui. Ses sommiers reposent sur des consoles en pierre datées de 1474-75 par les comptes (2). Elles sont sculptées aux armes de Bourgogne. Sur la croix de S. André, brochent le briquet et deux lettres en relief : C D sur deux consoles, C C sur deux autres,

---

(1) *opte grote raet camere..opte vertrec camere dair bij, boven de vierschaere...* V. Hermans, *op. cit.*, p. 43. Voir aussi pp. 42 et 30.

(2) *Peter Walpoyt ende Jan Tiesselynck ende Jan de Vleeschauwer, van XVI noten te houwen die onder de balken liggen opt Palleys metten vierstale.* — Ibid., p. 45.



Plan II — 1er étage.

C M sur la plupart (fig. 4). Dans ces dernières lettres, on a cru voir le monogramme du Grand Conseil : « Consilium Magnum ». N'oublions pas cependant qu'au moment où ces consoles furent faites, en 1475, le tribunal de Malines s'appelait non pas Grand Conseil mais Parlement, nom choisi par Charles le Téméraire pour distinguer l'organisme juridique du Grand Conseil d'Etat et peut-être aussi pour l'opposer orgueilleusement au tribunal de Louis XI, le Parlement de Paris (1). Le nom de Grand Conseil ne fut donné

(1) H. Pirenne, *Histoire de Belgique*, Brux., 1922, t. II, p. 400.



Fig. 4. — Console de la salle du Grand Conseil

au tribunal de Malines qu'en 1504 par Philippe le Beau. Remarquons d'ailleurs que les lettres C et M sont employées isolément aux petites consoles d'angle, le M à gauche et le C à droite. Ne devrions-nous pas y voir, plutôt les initiales de Charles le Téméraire et de son épouse Marguerite d'York ? L'usage d'associer les initiales des ducs et duchesses au décor est fréquent à l'époque bourguignone, et les lettres C M : Carolus, Margarita, se retrouvent dans des œuvres d'art qui n'ont aucun rapport avec le Grand Conseil. Au socle du reliquaire que le duc offrit à la ville de Liège, elles alternent avec des briquets (1). Elles accompagnaient les effigies de Charles et de Marguerite dans un vitrail détruit qui ornait le chœur de l'église Notre-Dame à Bruges (2). Dans plusieurs lettrines d'un manuscrit exécuté pour Charles le Téméraire en 1470, elles apparaissent, comme à Malines, avec la croix de S. André et le briquet (3). Ces mêmes emblèmes accompagnent les lettres C D dans une autre lettrine de ce manuscrit. Tandis que dans les ouvrages décorés pour Philippe le Bon, on trouve les lettres P D signifiant sans doute, Philippus Dux et Carolus Dux. Quant aux lettres C C ; Carolus, Carolus, nous les trouvons dans un manuscrit et un fragment de tapisserie du Musée de Berne (4).

L'emblème des ducs reparaît à la cheminée sur un joli chapiteau sculpté de deux lions battant le feu, l'un tenant le silex, l'autre le briquet (5). Le Jugement dernier est peint sur le manteau de cette cheminée ; il est l'œuvre de François Sanders et date de 1526 (6). La Crucifixion qui lui fait vis-à-vis, est d'un style plus évolué. Elle remplace une œuvre ancienne dont le reflet est conservé dans le petit miroir peint au bas du Jugement dernier : Crucifixion rectangulaire assez allongée où les personnages s'enlèvent sur fond d'or. La Vierge, à la droite du Christ qu'elle regarde, porte un manteau bleu lui recouvrant la tête ; tandis que Jean, à gauche, baisse le front (fig. 5). Dans le tableau actuel, presque carré, se voit un paysage avec ciel allant

(1) Conservé au musée de la cathédrale de Liège.

(2) M. Gaillard, *Inscriptions funéraires et monumentales de la Flandre occidentale*, Bruges, 1865, T. I, pl. III. A la chapelle du Saint-Sang à Bruges, des vitraux représentaient autrefois : Charles le Téméraire et sa deuxième femme, Isabelle de Bourbon, avec les initiales C I ; Maximilien et Marie de Bourgogne avec les lettres M M. Stalins, *Origine et histoire de la famille Stalins de Flandre depuis le XII*e *s. et du Briquet héraldique dit de Bourgogne...* Gand, 1939, 4o, p. 181.

(3) *Livre de l'Instruction d'un jeune prince*, Ms. 5104, Arsenal, Paris, fo 66.

(4) Ms. A 5, Zurich, Zentralbibliothek, fo 121 et Fragment de Verdure aux armes et chiffre de Charles le Téméraire, Musée de Berne.

(5) Sculpté par les auteurs des consoles à monogramme. La cheminée, en partie restaurée, est due à André Keldermans. V. Hermans, *op. cit.*, p. 45.

(6) A.G.R., *Ch. des Comptes*, Reg. 21469, fo 40. Publié par Crowe et Cavalcaselle, *Les Anciens peintres flamands*, annoté par A. Pinchart et Ch. Reulens, Bruxelles, 1863, 8o, notes et additions, p. cccix.

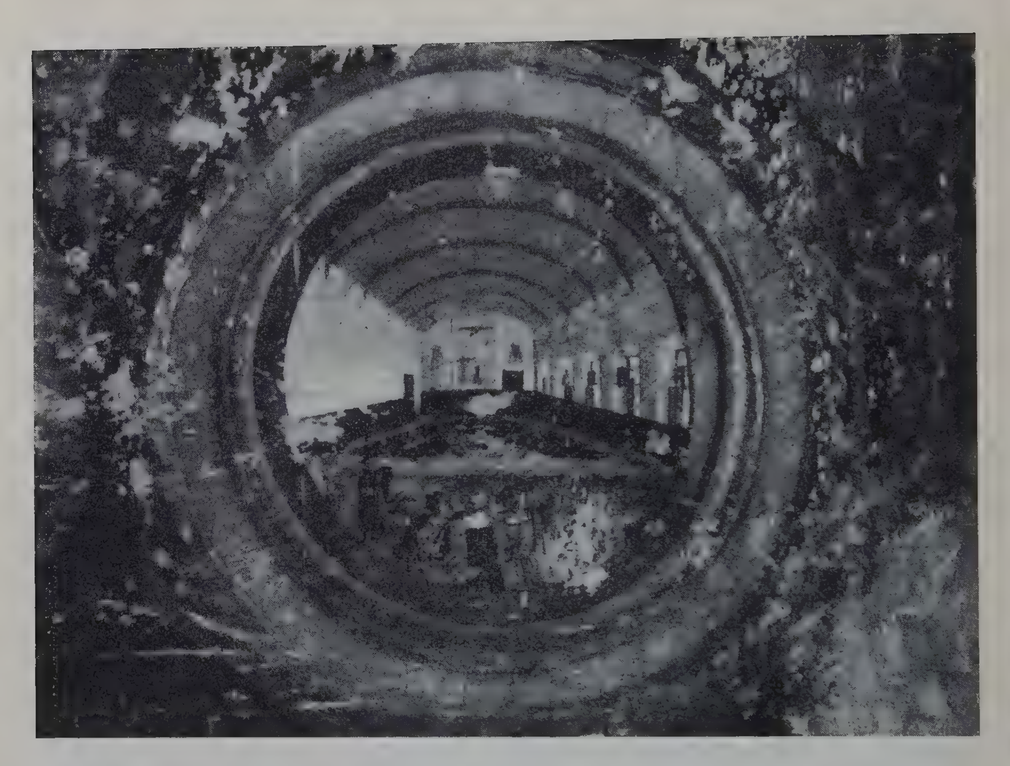


Fig. 5. — Petit miroir reflétant une séance du Grand Conseil
Détail du Jugement dernier ornant le manteau de la cheminée
dans la salle du Grand Conseil

du bleu clair au bleu verdâtre profond. La Vierge, en manteau bleu et voile blanc, est toujours à la droite du Christ, mais elle détourne la tête. C'est S. Jean qui a ici, le visage levé vers la croix. A quelle époque, à quel peintre faut-il attribuer chacune de ces Crucifixions ? De la première, qui ne disparut qu'àprès 1526, nous conservons un souvenir trop imprécis pour pouvoir nous en faire une idée par le style. Il existe un compte de paiement fait à André Beauneveu pour une croix qui sera posée (staen sal) au-dessus de l'autel (1). Mais cette expression ne peut s'appliquer à une peinture murale, et il est fort peu probable que l'autel ait jamais été placé à l'étage de la maison. L'œuvre

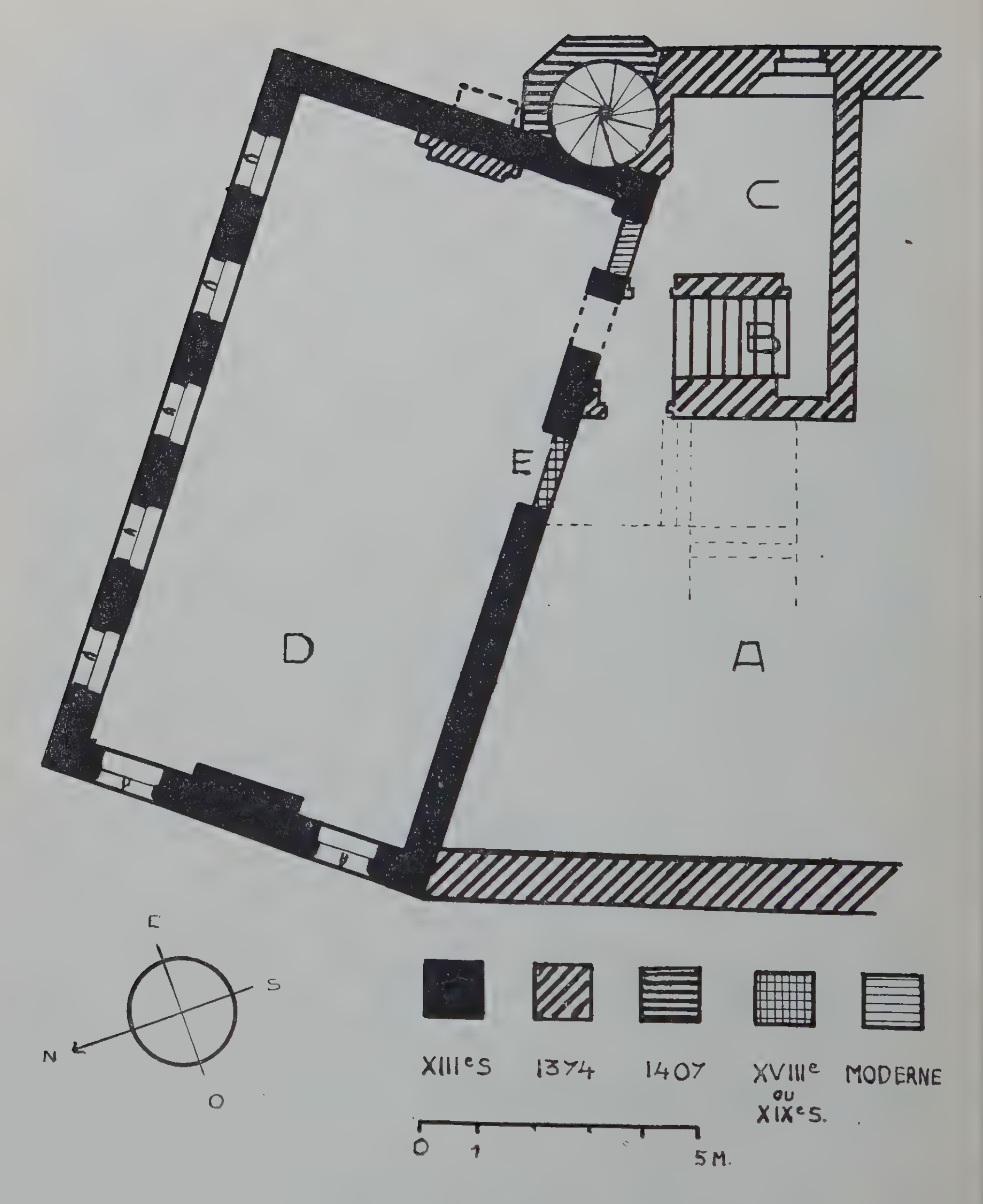
(1) V. Hermans, *op. cit.*, p. 31.

nouvelle fait songer, par la vérité des modelés, l'ampleur des figures, la souplesse des draperies, le style de l'ensemble, au XVIe siècle déjà avancé. Peut-être y a-t-il lieu de rapprocher de cette Crucifixion un texte de 1559-60: *A Christian Brun paintre, la somme de quarante huit livres de Flandre. Pour à l'ordonnance de la court avoir redreschié paint et refiguré plusieurs imaiges du passé faictes à la décoration du pallais où se rassemble le peuple venant à justice et principalement en la chapelle où se célèbre journellement la messe et sacrifice divin, en la chambre du conseil et en hault au consistoire où se tiennent aux jours ordinaires les plaix* (1).

Indépendamment de leur intérêt artistique, ces textes anciens nous retiennent par ce qu'ils nous font deviner des usages du palais. Le « peuple venant à justice » s'assemblait probablement dans la « grande salle embas » où il gravissait l'ancien escalier de pierre pour accéder par une large porte à l'étage du bâtiment annexe (plan III E). De là, en montant quelques marches, il devait pénétrer au consistoire par une porte dont il ne reste aucune trace mais qui est représentée dans le petit miroir peint, entre les fenêtres et la Crucifixion (fig. 5 et plan II D). Quant aux conseillers, visibles dans le même miroir à l'avant de la salle, près de la cheminée, ils passaient à l'entresol pour atteindre *la montée par où Messeigneurs du Grant Conseil montent en haut les jours de plaix*, volée de marches (plan III B) qui aboutissait à la porte de *la chambre auprès la salle en hault* (2) (plan II E).

Cette salle, ancienne antichambre (vertrekcamer) du conseil échevinal, dut être, à l'époque du Grand Conseil, une salle de délibération (plan II B). Elle contenait un *bureau servant à Messeigneurs du grant Conseil* et reçut le même décor de vitraux et de *drap verd* que le prétoire, avec lequel elle communiquait par une porte en arc surbaissé, murée mais toujours visible. Sa hauteur médiocre (2.10 m.), adaptée à la stature humaine, contraste avec l'inutile monumentalité du passage moderne. Un mur, qui n'appartient pas à la construction primitive mais qui en rétablit la distribution, sépare cette salle d'un dégagement (plan II F). Avant les travaux de 1917, salle de délibération et dégagement ne formaient qu'un seul local. De cette altération au plan primitif, la clef nous est fournie croyons-nous, par un devis de Thermidor, an Dix, (1803) estimant les dépenses à faire pour installer une foire dans le bâtiment. Le premier travail fut d'*ôter et d'abattre le mur de séparation à la cuisine*, installée par les Arquebusiers près de leur local (3); le deuxième

(1) A.G.R., *Ch. des Comptes*, Reg. 21495, f° 40, publié par Pinchart, *Archives des Arts, sciences et lettres*, Gand, 1860-81, vol. II, p. 162.
(2) Ibid., Reg. 21464, f° 36, (Pinchart, o.c. vol. III, p. 265) et f° 37.
(3) Arch. modernes de Malines, 190 n° 12 (1803).



Plan III. — Entresol.

d'*ôter le plancher et l'étage de la cuisine.* Cette transformation est visible dans le même dégagement (plan II C) où deux étages de fenestrelles et une porte murée dans la tourelle d'escalier, au-dessus de celle qui dessert toujours le premier étage, témoignent de la disparition d'un plancher à mi-hauteur ([1]). Trop logique pour donner à une petite chambre l'élévation des grandes salles, le maître d'œuvre avait en effet superposé quatre chambrettes dans l'angle Nord-Est de la maison. Celles qui se partagent la hauteur du rez- de-chaussée existent encore. Une cellule fort restaurée à l'entresol, fut peut-être la chambre des «scepencnapen» qui gardaient la maison échevinale (plan III C) et le petit vestiaire actuel au rez-de-chaussée, la «bouteillerie» dont parlent les comptes de l'échevinage (plan I C). Il s'y amorce un escalier de cave moderne qui remplace l'escalier tournant primitif, séparé du vestiaire par un pan de mur démoli ([2]). Il donne accès à trois belles caves en briques : l'une, sous la première maison échevinale est voûtée d'un seul berceau. Les deux autres, sous les deux corps de bâtiment de la seconde maison, sont couvertes de trois berceaux parallèles à la façade ([3]). La tourelle d'escalier desservait la cave arrière et tous les étages du bâtiment principal, sauf le premier entresol. Au rez-de-chaussée, elle s'ouvrait sur la grande et la petite maison par deux portes contiguës. L'escalier devait logiquement déboucher sur le chemin de ronde dont l'accès est barré aujourd'hui par la construction d'une voûte en briques ([4]). Un petit palier triangulaire de la valeur d'une marche facilite l'entrée vers le premier étage. A son revers, une sculpture en mauvais état, dont les comptes ne font pas mention, se déchiffre avec peine: un guerrier couché, tenant un écu à trois pals. Cette pierre serait-elle de réemploi ? C'est peu probable. Le décor s'adapte exactement à la forme de la pierre, taillée avec précision pour la place qu'elle occupe, et rien n'empêche d'attribuer à la sculpture la date de la construction de la tourelle : 1407. L'armure du guerrier appartient au XVe siècle et l'écu est celui de

---

([1]) Les restaurateurs ont démoli, pour faire place à un escalier en bois vers les combles, le mur de refend qui isolait les degrés de pierre et montait jusqu'au grenier (voir farde de plans B III ([3]) aux Arch. de Malines).

([2]) La porte qui fermait cette cage d'escalier était reçue par une feuillure toujours visible à côté de la grande baie murée (fig. 3).

([3]) Un, sur la cave arrière. Deux, sur la grande cave reposant, au milieu de la salle, sur des piles hexagonales.

([4]) La tourelle était probablement couverte d'une toiture en charpente. Un menuisier a fait un plancher et une toiture pour la tourelle en 1454-55. V. Hermans, *op. cit.*, p. 39.



Fig. 6. — Guerrier tenant l'écu à trois pals. Revers sculpté d'un petit palier dans l'escalier à vis, en face de la porte du premier étage

Malines avant son érection en comté de l'empire d'Autriche en 1490, année où il s'enrichit de l'aigle aux ailes éployées (fig. 6).

Une autre pierre sculptée, celle-ci de réemploi probablement, sert de linteau de cheminée au premier étage du bâtiment annexe (plan III D, côté N.O.). Elle est ornée de trois figures en bas-relief dans des niches peu profondes : S. Jean-Baptiste au centre, Ste Catherine avec sa roue et Ste Barbe avec sa tour, à ses côtés. Certaines maladresses dans les visages, alliées à d'étonnantes réussites dans la pose et la draperie, nous portent à croire que ce linteau est une copie d'œuvres plus importantes. Le hanchement et la grâce un peu maniérée des figures le datent du XIVe siècle (1) (fig. 7).

*

* *

(1) Cette pierre n'est pas mentionnée dans les comptes.

Extérieurement, la première maison échevinale, réduite au rang d'annexe de la seconde, est d'aspect modeste. C'est un bâtiment rectangulaire entre deux pignons à gradins, peut-être les plus anciens, remarque M. Leurs, de la partie méridionale du duché de Brabant (1). Le pignon antérieur et la façade latérale, vers la grand-place, ont un parement de calcaire blanc semblable à celui que recevra, en 1374, la grande maison. Seul un raccord imparfait des lits de pierre à la rencontre des façades permet de distinguer les deux campagnes de construction. De grandes fenêtres rectangulaires (2.60 m. × 1.30 m.) avec ébrasure chanfreinée ajourent cette façade et l'étage du pignon. Elles n'appartiennent pas à la construction du XIIIe siècle mais ont été refaites en 1378 par Meester Mys, bâtisseur de la deuxième maison (2). Deux fenêtres plus petites, dans le bas du pignon, conservent peut-être les proportions primitives (2 m. × 1.30 m.). Il n'est point exclu qu'elles aient été transformées avec moins d'audace l'année précédente, lorsque les comptes notent la construction de deux fenêtres à croisées dans l'ancienne



Fig. 7. — S. Jean-Baptiste, Ste Catherine, Ste Barbe,
linteau de cheminée dans la salle du premier étage du bâtiment annexe

(1) S. Leurs et P. Verheyden, *Steden en Landschappen*, II Mechelen, Anvers, s.d., p. 13.
(2) *Meester Mys, van den veinsteren te brekene ende weder op makene op doude scepen huis.* V. Hermans, *op. cit.*, p. 28.

maison ([1]). Le pignon arrière est en briques. Très grandes dans la partie droite, elles sont modernes dans toute la moitié gauche du pignon à laquelle s'adossait une grande cheminée qui fut ajoutée en 1375 à l'œuvre du siècle précédent ([2]). Celle-ci, démolie à l'extérieur, reste visible au revers du pignon dans le grenier du bâtiment annexe. Ses briques de 18 cm. de longueur, comme nous les trouvons dans le bâtiment principal, contrastent avec celles du XIIIe siècle, atteignant 28, 29 et jusque 30 cm. Les mêmes grandes briques composent la quatrième façade à laquelle s'adosse la maison du XIVe siècle. On peut les voir sans crépi dans la cave de cette dernière, au-dessus d'un soubassement de pierre haut de 1.90 m. Le premier échevinage aurait-il comporté deux façades en pierre et deux autres en briques ? Il est permis d'en douter. Le pignon Sud, qui se dressait au bord d'une petite rivière (op de Vliet) est en briques parce que peu visible à l'arrière du bâtiment. Mais rien ne justifie la pauvreté d'une façade méridionale qui devait se voir de la grande artère reliant la grand-place au marché au Grain, vieux centre de Malines. On peut se demander si le parement des deux façades en pierre est contemporain de la construction du bâtiment annexe. Les travaux d'embellissement de 1311-12 furent, à en juger par les sommes dépensées, très importants. Ils peuvent avoir comporté l'addition de ces pierres blanches aux seules façades restées visibles celle du Sud étant peut-être cachée dès cette époque par les « vieilles maisons » détruites en 1374 pour faire place au nouvel échevinage ([3]).

Très sobre, l'extérieur du deuxième échevinage tire toute sa beauté de ses proportions, de sa pierre calcaire dorée par le temps et de la sincérité de son architecture, expression de l'ordonnance intérieure. Il échappe à la sévérité excessive par sa couronne de créneaux et de tourelles aux pittoresques amortissements et par sa décoration sculptée qui souligne discrètement les lignes architecturales (fig. 8).

L'édifice est dégagé de trois côtés : deux murs dont le plus long, à l'Ouest, est la façade principale, et un double pignon au Sud. Les angles du bâtiment, en biseau de ce côté, sont renforcés par un chaînage de grandes pierres de Tournai, posées en besace, alternant avec trois assises de calcaire blanc. Ce jeu de teintes se complétait par les croisillons de fenêtres en pierre

---

(1) 1377-78 — *van IJ ghoseyen veinsteren te makene op doude scepen huis.* V. Hermans, op. cit., p. 27.
(2) *It meester Mys, van der grote scouden die op de scepene huys steet op den vliet.* V. Hermans, op. cit., p. 21.
(3) Voir Ibid., p. 15. Le texte des comptes de 1311-12 est ambigu, il est impossible de l'interpréter avec certitude.

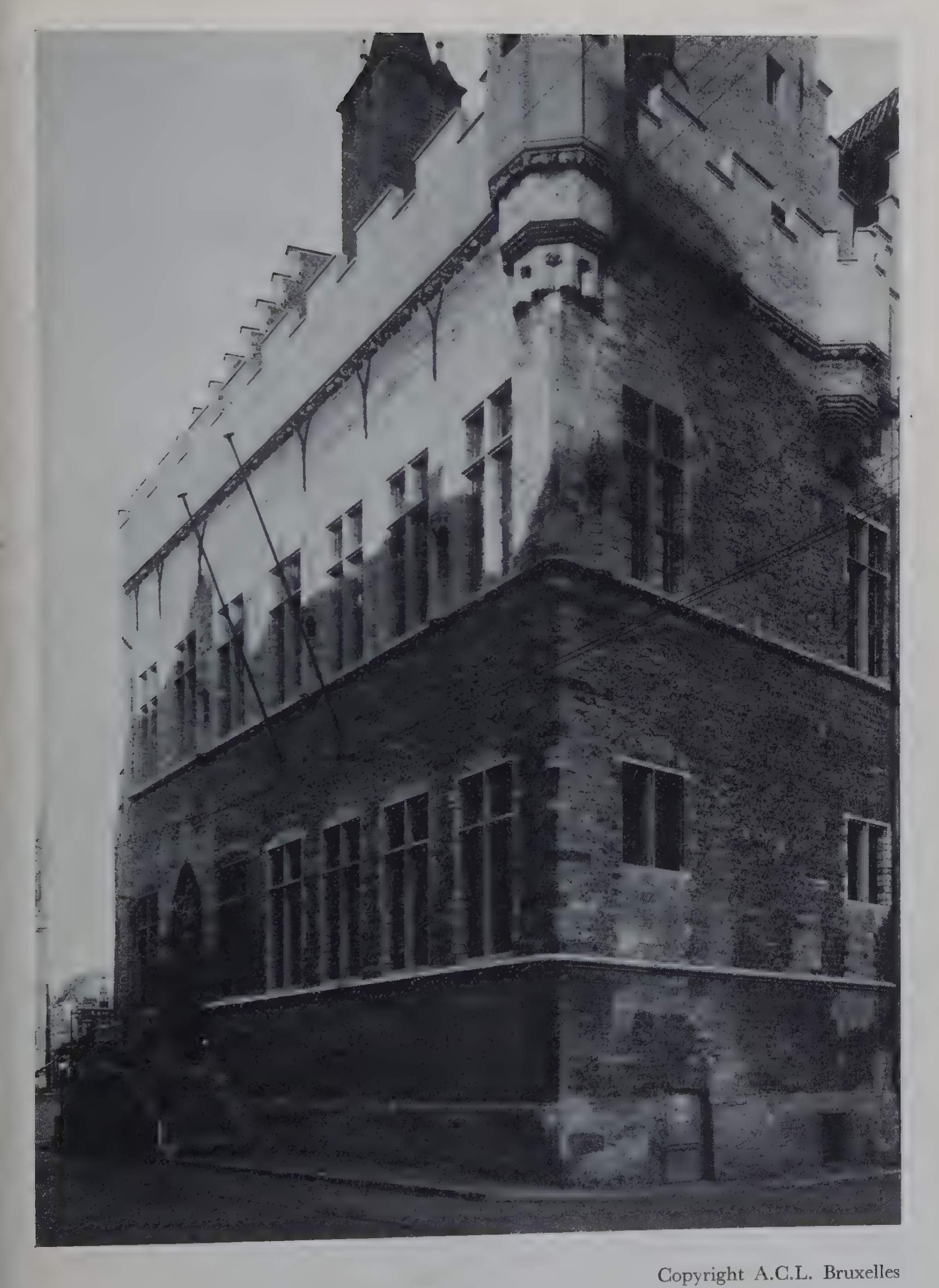


Fig. 8. — Façades occidentale et méridionale, état actuel

de Tournai. Des cordons horizontaux, en forme de larmier, marquent les étages et servent d'appui continu sous les fenêtres. Celui du rez-de-chaussée s'adapte très simplement à sa fonction. Chanfreiné au-dessus, il se moulure en-dessous d'une gorge entre deux baguettes formant coupe-larmes. Le même chanfrein court sous les fenêtres du premier étage, mais ici, comme sous la corniche, une simple gorge forme larmier au-dessus d'une frise sculptée, sorte de rinceau de pampres mêlés d'animaux fantastiques et de personnages étendus. Cette sculpture d'artisan, dont les comptes mentionnent l'achat parmi d'autres pierres appareillées, est une des beautés de l'édifice par les jeux de lumière qu'elle apporte sous les surfaces en biseau ([1]). A la corniche du chœur d'Aerschot, des cordons feuillagés, d'un effet identique, sont ponctués de gargouilles comme il dut y en avoir au pignon occidental ([2]). Au premier étage, le cordon se développe en cinq consoles sous des niches à statues avec dais sculptés: deux aux angles du pignon Sud ; trois autres, à la façade principale, qu'ils rythment de deux en deux fenêtres ([3]). Des cinq statues qui y étaient placées, il ne reste aucune trace. Elles ont été anéanties en 1774, à la demande des Arquebusiers, à cause de leur mauvais état de conservation([4]).

La façade principale, rue de la Chaussée, est percée d'une double rangée de hautes fenêtres resctangulaires, peut-être les plus anciennes conservées dans un édifice civil. Croisées, seuils et linteaux ont été renouvelés en 1934-38 à toutes les fenêtres, sauf à celles qui sont de part et d'autre de la porte et qui étaient logées sous un portail couvert. De dimensions sensiblement plus petites que les autres, elles ont été agrandies après la démolition du portail, et leurs pierres blanches, qui ne peuvent être antérieures au XVIIIe siècle, nous sont parvenues presque intactes ([5]). Les linteaux sont protégés par des arcs de décharge, anciens au rez-de-chaussée et neufs au premier étage, où les fenêtres étaient, avant 1917, d'une hauteur qui étonne. Leur partie supérieure atteignait les clefs des ancres, et la traverse, placée ordinairement

---

([1]) *van witten ghehouwen lysten met horen beesten en looveren alomme thuys onder ende boven ghaenden.* V. Hermans, *op. cit.*, p. 19.

([2]) De Noter les représente dans ses aquarelles et des fragments de gargouilles sont encore en place.

([3]) Entièrement refaits, il n'en subsistait que des traces.

([4]) V. Hermans, *op. cit.*, p. 53.

([5]) 1715 .. *af te breken het portael* .. Ibid., p. 65 Voir fig. 1 . Des dessins faits après la destruction du portail représentent encore ces petites fenêtres voir : Bibl. Roy. Brux. Ms. 5425 *Vues de Malines*, pl. 23. Le même dessin conserve le souvenir d'un petit auvent qui remplaça, après 1715, le portail construit en 1475 par André Keldermans. Le petit auvent fit place lui-même, à la fin du siècle dernier, à un lourd larmier néo-gothique, supprimé par les restaurateurs modernes. Schoeffer, *Historische Aanteekeningen rakende de Kerken, de Kloosters, de Ambachten en andere Stichten der Stad Mechelen*, Malines, s.d., 8o, vol. III, p. 311.

au tiers supérieur du meneau, le partageait en deux parties presque identiques. Les proportions d'ensemble (4.50 m. × 1.50 m.) étaient peu harmonieuses, comme l'était le contraste entre le premier étage tout ajouré et le rez-de-chaussée aux percements plus modestes. Le bâtisseur qui a conçu l'édifice avec un sentiment si vif des proportions, n'a pas commis pareille erreur. Son œuvre a été défigurée par l'agrandissement des fenêtres du local des Arquebusiers, en 1684 (1) (fig. 1). Quelques pierres anciennes, aux fenêtres du rez-de-chaussée, s'ornent non plus du simple chanfrein en usage dans le bâtiment annexe, mais d'un biseau creusé d'une gorge, profil qui à été correctement reproduit partout.

Un petit perron banal remplace le premier perron de l'échevinage, pour lequel maître Lambert coula deux lions en cuivre, et celui qu'André Keldermans dressa devant le Palais du Grand-Conseil. Il donne accès à un portail qui, par le raffinement de ses lignes et la délicatesse de sa mouluration, constitue le plus beau morceau d'architecture de l'édifice. Sa baie, bordée d'un simple tore, est couverte d'un arc à quatre centres, très légèrement brisé à la clef. De dimensions modestes, la porte est ennoblie par une grande archivolte en tiers point, formée d'un tore à fleur de parement, réuni par un large cavet à un second tore en retraite. Cette mouluration est reçue sur de petites bases très caractéristiques du XIVe siècle : un socle polygonal amorti par un gros tore séparé d'un petit par un scotie. Au tympan, une arcature polylobée festonne l'intérieur de cette voussure, et neuf roses de section carrée en fleurissent la gorge. Ce beau décor nous ramène à Tournai où de telles rosettes ont été employées dès le XIIIe siècle et d'où elles ont rayonné. M. le Chanoine Thibaut de Maisières les signale au portail d'une maison gothique à Tournai et dans l'église de Lessines (2). Une image protectrice : S. Michel à Bruxelles, la Vierge le plus souvent, était de tradition au portail des édifices communaux. A Malines, la statue de la Vierge, comme d'ailleurs celles qui ornaient les niches de façade, fut exécutée par André de Valenciennes, identifié avec André Beauneveu, auteur probable de la célèbre Ste Catherine de Courtrai (3). Cette première statue a disparu, et avec elle, les deux anges qui complétaient sans doute un ensemble comparable à celui du tympan Sud de S. Martin à Hal. La Vierge actuelle est la copie en pierre

---

(1) V. Hermans, *op. cit.*, p. 51.
(2) M. Thibaut de Maisières, *op. cit.*, p. 12.
(3) 1375-76 .. *Meester Andries van Valencinis van J grote Onser Vrouwen beeld met IJ inghelen ende V andere grote beelden*... V. Hermans, *op. cit.*, p. 22.
André de Valenciennes fit aussi une Vierge de portail pour les halles d'Ypres. Van de Peereboom, *Les Halles d'Ypres*, dans : « Ypriana », T. II, p. 254.

d'une statue en bois conservée au musée de Malines. Le comte J. de Borchgrave d'Altena observe que cette statue, qui n'est pas antérieure au XVIe siècle, rappelle par certains archaïsmes l'œuvre gothique qu'elle remplace ([1]). Celle-ci devait être polychromée comme le sont encore la mouluration du portail et son tympan où s'écaille un tapis peint, tendu jadis en hommage derrière la Vierge.

Au Sud, vers les Bailles de fer, une double façade ferme deux corps de bâtiment de largeur inégale, dissymétrie que le constructeur ne cherche pas à atténuer mais qu'il souligne, au contraire, par un couronnement de pignons différents dont les gradins se rejoignent pour former une ligne brisée continue (fig. 9). Ils sont appuyés par des tourelles d'angle octogonales avec flèche en pierre à huit pans (12.50 m. de haut). Fortement saillantes, ces tourelles sont amorties par une série de moulurations qui reposent sur un crénelage renversé, reçu lui-même sur des consoles sculptées. Ce support d'encorbellement original semble être une caractéristique de Meester Mys qui l'utilisa souvent, au centre des halles de Malines, aux anciennes portes d'Adeghem et de Ste Catherine, détruites mais connues par des gravures, dans un «steen» du XIVe siècle rue des Béguines à Malines et, avec une légère variante, au beffroi de Lierre ([2]). L'épaisseur des pignons ne dépasse pas 30 cm., alors que les murs en ont 80. Cette différence est rachetée par un chemin de ronde qui court sur le mur en avant des pignons, passe par les tourelles, achève les façades antérieure et postérieure de la maison et couronne la tourelle d'escalier de son garde-fou plein, crénelé, reposant en encorbellement sur la corniche.

Cette tourelle d'escalier, à l'angle Nord-Est de la maison, possède un parement de calcaire pareil à celui des façades. Un léger décalage des lits de pierre accuse pourtant une reprise qu'expliquent les compte de 1407-08, mentionnant la construction d'une nouvelle tourelle d'escalier ([3]). L'ordonnance de la façade orientale a été modifiée par l'addition d'une cheminée moderne à l'arrière de la maison. Toute la partie gauche, aveuglée aujourd'hui, s'éclairait de deux fenêtres rectangulaires superposées ([4]). Malgré tout, cette modeste façade arrière conserve un charme particulier dû à ses vieilles frises

---

([1]) Réflexions faites à l'occasion d'un voyage à Malines de la Société royale d'archéologie de Bruxelles (26-6-52).

([2]) A. Henis, *Malines, une construction de la fin du XVIe s.*, dans : *Bull. de l'Acad. roy. d'archit. de Belgique*, T. II, 1913, p. 181.

([3]) V. Hermans, *op. cit.*, p. 34.

([4]) Arch. de Malines, Alb. Schoeffer des aquar. de De Noter, C III 17, alb. VII, 329.



Fig. 9. — Façade méridionale, vers les Bailles de fer, avant la restauration de 1935



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 10. — Cordons sculptés et amortissement d'une échauguette à la façade postérieure

et consoles, émoussées mais toujours lisibles, qui ont servi de modèle en 1935 à la restitution des sculptures détruites des autres façades (fig. 10).

Vers le Nord, un double pignon en briques achève le vieux mur du bâtiment annexe. Il a été pourvu par les restaurateurs d'encadrements de fenêtres, de chaînages d'angle et de couvertures de gradins en pierre, ce qui selon M. Leurs, constitue une erreur archéologique dans un bâtiment du XIVe siècle [1]. Dédoublé aujourd'hui, ce pignon apparaît simple sur les représentations de l'échevinage, antérieures à 1917. Il couvrait alors toute la hauteur de la maison avec un long faite crénelé entre deux rampants, ensemble d'un grand caractère, que remplace mal la joliesse des deux pignons d'aujourd'hui (fig. 11). Ce grand mur en briques était-il autre chose dans la pensée du constructeur qu'un mur de clôture provisoire ? L'emplacement de la porte et du clocheton sur le côté du bâtiment, l'absence de tourelles d'angle et l'interruption du chemin de ronde vers le Nord, comme l'alignement imparfait du bâtiment annexe, semblent indiquer que celui-ci était appelé à faire place au prolongement de la maison principale.

Un clocheton quadrangulaire, intact malgré l'incendie de la charpente en août 1914, se dresse sur le faîte de la maison, à 29 m. au-dessus du sol.

---

(1) Arch. Comm. Monum. et Sites, *Doss. Anc. maison échev. de Malines*, lettre du 26-1-1932.



Fig. 11. — Elévation septentrionale vers le Marché aux Souliers
Double pignon du bâtiment principal et bâtiment annexe

Sa construction répond au type classique de la tour carrée: quatre montants solidement entretoisés, portent deux arêtiers qui reçoivent à leur point de croisement un poinçon sur lequel sont embrevés les chevrons. A l'extérieur, une fléchette à huit pans est cantonnée de quatre petites pyramides. Construit en 1375, ce clocheton fut probablement détruit par l'incendie de 1383 qui anéantit la cloche du conseil. Celle-ci sera remplacée d'abord par le veilleur de Notre-Dame avec sa trompette, ensuite par une cloche refondue provisoirement avec les débris de l'ancienne. Lorsque, en 1397-98, la commune achètera une nouvelle cloche, celle-ci sera suspendue dans une nouvelle tour. C'est sans doute celle qui nous est parvenue (1). Comme à Damme, Hoogstraeten, Mons et d'autres villes, ce clocheton de charpente jouait le rôle du beffroi dans les villes de Flandre. Une grande pomme de cuivre doré, à son sommet, était piquée de sept fanions, fier décor, que complétaient les huit fanions dorés du faîtage, vingt-quatre autres à l'entour des toitures, et des girouettes blanches et rouges brochant sur les doubles couronnes en fer des cheminées.

*

* *

CONCLUSION

Dès le XIIIe siècle, Malines possédait une maison échevinale dont il est fait mention en 1288. Un édifice plus important fut construit de 1374 à 1376. On y ajouta une tourelle d'escalier en 1407. Lorsque, en 1474, la maison échevinale devint le siège du Grand Conseil, la grande salle du premier étage reçut un plafond dont les poutres reposent sur des consoles ornées des initiales de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York. La Crucifixion, peinte au mur de cette salle, est due peut-être à Christian Brun, mentionné en 1559-60. Après 1616, l'édifice abandonné par les membres du Grand Conseil, subit des altérations dont la plus regrettable est la destruction de l'escalier en pierre de la grande salle du rez-de-chaussée. Son emplacement, face à la porte d'entrée, est suggéré par une baie murée dans la chambrette voisine. Les restaurateurs de 1916-18 ont rétabli un mur détruit en 1803, entre deux petites salles du premier étage, ramené à leurs proportions primitives les fenêtres du même étage agrandies en 1684, et dédoublé le pignon Nord.

---

(1) V. Hermans, *op. cit.*, pp. 23, 31 et 33. La mention relative à la construction de cette tour fait défaut, les registres 1389-90 et 1395-96 des comptes communaux manquent.

Les édifices civils de Malines comptent parmi les plus vénérables du pays. Le seul hôtel de ville encore existant qui leur soit antérieur, celui d'Alost, n'est peut-être qu'une maison seigneuriale transformée. Les archives le désignent en effet comme *scepen huis dat men heet den ouden steen.* Ce doute n'existe pas pour la maison échevinale de Malines, construite dans le but d'y abriter les services communaux. Est-ce à dire que le type de la maison commune, maison noble développée en largeur et ornée de statues, fut créé à Malines ? Pas nécessairement : de nombreux édifices civils contemporains ou même antérieurs à celui-ci ont disparu. Les hôtels de ville de Bruges (1377), Damme (1464), Gand (1518), Léau (1530), Loo (1565) en remplacent d'autres datant des XIIIe ou XIVe siècles.

Il est certain pourtant que l'échevinage de Malines constitue un spécimen primitif de cette architecture. Les grands bandeaux séparant des fenêtres de proportions modestes, les trumeaux encore larges, la prédominance très nette des pleins sur les vides, témoignent d'un art gothique peu audacieux. Comme l'architecture religieuse, et parallèlement à elle, l'édifice civil s'allégera. Les pleins se réduiront progressivement, et les éléments portants, à la fois plus minces et plus expressifs, accuseront davantage l'ossature de l'édifice. A Bruxelles (1402), Louvain (1445), Audenarde (1525), de hautes fenêtres sont séparées par des trumeaux réduits à de simples pilastres, ou à des faisceaux de colonnettes.

Primitif, l'échevinage de Malines l'est encore par son chemin de ronde à parapet crénelé, ses tourelles en encorbellement et ses échauguettes, fort proches du système défensif des demeures seigneuriales aux siècles précédents. La sécurité de la période bourguignonne rendra inutile ce couronnement militaire, mais ses formes seront conservées comme décor. A l'hôtel de ville de Bruges déjà, une frise d'arcatures tempère la sévérité du parapet crénelé. Celui-ci est à claire-voie à Bruxelles et à Louvain. Il fait place, à Damme, Audenarde et Courtrai, à une balustrade ajourée, ponctuée de pinacles, semblable à celles qui bordent les toitures de nos églises brabançonnes. Les autres éléments défensifs évoluent dans le même sens. M. Leurs observe que les tourelles en encorbellement de Malines et de Bruges ne tarderont pas à être remplacées par des tourelles flanquantes montant de fond (1). C'est le cas pour les hôtels de ville de Bruxelles et de Louvain. Dans ce dernier édifice, devenues utilitaires de défensives qu'elles étaient à l'origine, elles

(1) S. Leurs, *Geschiedenis der Vlaamsche Kunst,* Anvers, 1938, T. I, pp. 333, 334.

abritent des escaliers. Elles dégénèrent en simples pinacles ornementaux à Audenarde et à Courtrai. Quant aux échauguettes, nous ne les reverrons plus après Malines.

La maison échevinale qui fait l'objet de cette étude forme la transition entre l'architecture civile des bords de l'Escaut et celle du Brabant. Le calcaire brabançon y est employé avec timidité, jouant le rôle passif que joue la brique dans les halles de Bruges ; toutes les parties fonctionnelles étaient en pierre de Tournai à l'origine. Certains éléments de décor sont tournaisiens. Nettement brabançons au contraire, les cordons moulurés s'épanouissant en socles de statues, trouvent ici une de leurs premières applications à l'architecture civile. Par l'utilisation des niches à statues, l'édifice se rattache aussi au Brabant. Nous y assistons au tournant d'une évolution dont M. Leurs a fixé les étapes. Apparues au XIIIe siècle, ces niches sont employées comme frises continues sous les fenêtres dans les halles flamandes de Louvain. A Malines, elles sont localisées pour la première fois aux trumeaux dont elles allègent quelque peu la surface. C'est la place qu'elles occuperont désormais. L'association des niches à statues avec les trumeaux des fenêtres deviendra caractéristique de l'architecture civile brabançonne (1).

En plein XVe siècle, l'œuvre de Meester Mys trouve un écho lointain dans l'hôtel de ville de Damme. Mais l'échevinage de Malines nous intéresse au premier titre comme étape dans la formation de l'architecture brabançonne, comme exemplaire primitif, combien harmonieux dans sa simplicité, de l'art de nos grands hôtels de ville.

M. Van der Vennet

(1) S. Leurs, op. cit., p. 332.

Jean de Leyde
dans un Calvaire du XVIe siècle

Dans un récent article du Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique ([1]), nous avons eu l'occasion, en parlant d'un de nos tableaux, le « Calvaire » attribué à Cornelis Engebrechtsz., d'observer la tendance particulière qui se dégage des œuvres de l'Ecole de Leyde. Et d'autre part de rappeler le contraste signalé par Friedländer entre l'opulence à cette époque des milieux de cour et de notables d'Anvers, de Bruxelles, et l'esprit plus austère des communautés moins riches de Hollande où — comme le fait remarquer le grand critique — le sens historique qui se dresse déjà contre la conception dogmatique, semble inhérent à ces régions, et où chez certains peintres de scènes religieuses tout révèle la volonté de «raconter» le drame.

Nous soulignions aussi que, lorsque cette allure narrative de l'Ecole de Leyde, et sa tendance au romantisme — au moins en tant que «conception instinctive» — furent touchées par les premières vagues de la Renaissance, elles ne survécurent durant quelques temps qu'en se retirant, ou si l'on veut, en se réfugiant vers l'Est, où devaient les accueillir d'ailleurs un climat propice et un état d'âme déjà fraternel.

Or, un « Calvaire » du Musée de Lille ([2]) vient à l'appui de ces considérations en illustrant notamment cette intention didactique du peintre, et même son prolongement jusqu'à l'actualité, ou du moins jusqu'à un passé récent et dont le souvenir devait remuer encore les esprits. François Benoit, dans son ouvrage consacré aux collections de ce Musée ([3]) décrit ce tableau et le donne à un Anonyme Westphalien du XVIe siècle, en remarquant précisément que « l'œuvre est westphalienne, sans conteste, mais fortement métissée d'éléments hollandais », et il insiste d'autre part sur l'énergie de l'expression et la violence des attitudes et des gestes. Cette violence attire fatalement l'attention sur certains personnages et particulièrement sur celui figurant Hérode, à gauche au second plan, en armure dorée, et qui,

---

([1]) *La Calvaire attribué à Cornélis Engebrechtsz. et l'Ecole de Leyde.* Musées Royaux des Beaux-Arts, Bulletin 1952, nº 2, Bruxelles.

([2]) Nº 957 du catalogue de 1893.

([3]) François Benoit, *La Peinture au Musée de Lille,* Paris 1909.



Photo, Service des Mon. Hist. et Arch. photo's, Palais royal, Paris

Fig. 1. — Anonyme westphalien, XVIe s. — Le Calvaire

Musée de Lille

le visage haineux, brandit son sceptre vers le Christ. Mais on remarque aussitôt son allure peu traditionnelle. Le costume, le bonnet, qui n'ont rien d'oriental mais qui sont de chez nous, et surtout l'âge apparent — Hérode ne peut tout de même pas avoir l'âge du Christ, ou même paraître plus jeune — déconcertent, et il n'est pas étonnant dès lors que l'on ait tenté d'établir l'identité du personnage que le peintre a voulu figurer dans son Calvaire.



Fig. 2. — Aldegrever
Portrait de Jean de Leyde

Bruxelles, Cabinet des Estampes

A cet égard, un portrait gravé par Aldegrever semble autoriser le rapprochement le plus intéressant: le portrait de Jan Beukelsz., dit Jean de Leyde, dont les Anabaptistes firent leur roi de Sion, à Munster. On comparera le visage de l'Hérode du Calvaire de Lille et celui de la gravure, en tenant compte de la différence entre le travail du pinceau et le travail du burin, différence qui se révèle surtout, comme toujours, dans la chevelure et le collier de la barbe; d'autre part même âge apparent, bonnet semblable, sans parler du sceptre, et si le Prophète, comme on l'appelait, porte dans la gravure son costume de grand apparat on sait qu'il se montrait souvent à la foule et dans les fêtes en cuirasse dorée.

François Benoit pense que le Calvaire de Lille remonte au premier quart du XVIe siècle. D'autres auteurs à la suite de certaines observations lui assignent une date plus tardive et le donnent avec raison au deuxième quart du siècle.

Cette interprétation du personnage d'Hérode permet encore de rappeler la remarque faite dans son « Cornelis Engebrechtsz. » (1) par Emile Gavelle: le soldat qui aide avec force au coup de lance de Longin porte dessinée sur sa casaque une sorte d'animal marin à queue longue et à double replis ; or dans son portrait par Aldegrever, Jean de Leyde porte, suspendue avec d'autres ornements symboliques à son collier, une bête analogue.

---

(1) Emile Gavelle, *Cornélis Engebrechtsz.,* Lille 1929.

Mais d'autre part Emile Gavelle, intrigué lui aussi par la figure insolite d'Hérode, est tenté d'y reconnaître Charles-Quint, tout en reconnaissant que le personnage ressemble fort peu à l'empereur. La présence d'une bannière à l'aigle éployée semble l'avoir amené à suggérer cette interprétation, mais il faut se rappeler que cette bannière se retrouve à cette époque dans maints tableaux, où rien ne réclame une allusion à l'empereur. Gavelle en conclut cependant que si ce Calvaire a une portée politique, celle-ci est probablement de nature anti-impérialiste. On pourrait admettre comme toute aussi plausible une portée anti-anabaptiste, Jean de Leyde et ses adeptes ayant sans doute dans l'esprit de certains tenants de la religion romaine crucifié à nouveau le Christ par leurs excès.

Enfin on remarquera que ce « Calvaire » ne présente aucun caractère de pamphlet, de « charge » si l'on veut, comme on en connait plusieurs, et comme on peut en voir un exemple au Musée de Lille aussi, un « Couronnement d'Epines » [1] dû à un Maître allemand, où seul le Christ échappe à la ligne caricaturale, et où les personnages qui l'entourent et l'accablent, et devant figurer Luther, Ulrich von Hutten, etc., sont traduits avec une outrance grotesque.

Le Calvaire de Lille, malgré la présence de figures insolites, offre au contraire un aspect traditionnel, où tout est sacrifié à la gravité du drame, et illustre ainsi l'intention didactique du peintre, et au delà de lui, de son école.

GASTON VAN CAMP

---

[1] N° 905 du catalogue de 1893.

Notes au sujet de diverses Madones conservées chez nous

Répondant au souhait exprimé par plusieurs membres de notre compagnie, nous publions ici quelques notes. Celles-ci sont tirées d'un de ces nombreux dossiers que chaque chercheur possède avec l'espoir, rarement réalisé, d'avoir le temps d'en compléter les éléments et d'en pouvoir tirer une étude complète.

Nous nous excusons donc de ne donner que des esquisses de divers travaux qu'il serait utile de poursuivre.

I. NOTRE-DAME DE CAMBRAI

Le regretté Paul Rolland a écrit des pages intéressantes au sujet de la madone italo-byzantine de Frasnes-lez-Buissenal (1), une réplique de la fameuse Notre-Dame de Cambrai, célèbre dans la dévotion de la France et de nos anciennes provinces (2). Le rapprochement avait été fait par Soil de Moriamé. Ainsi Paul Rolland nous rappela les circonstances qui, au 15e siècle, favorisèrent, en Italie, puis chez nous, la propagation d'une image mariale particulière. La Vierge de Cambrai fut copiée plusieurs fois ou, si l'on veut *rééditée*, aux temps gothiques et dans la suite.

En 1949, un comité, dont nous avons dirigé les travaux, réunit à l'Exposition des Arts Religieux de Tournai (3), une série de répliques de cette œuvre fameuse, qui n'étaient pas, jusqu'alors, connues de P. Rolland.

Depuis nous avons rencontré plusieurs fois encore, des images inédites de celle qu'on pourrait appeler Notre-Dame à l'Etoile.

(1) Paul Rolland. *Madone Italo-Byzantine de Frasnes-lez-Buissenal.* Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. XVIII 1947-1948, pp. 97-106 (8 figures).

(2) *Une Antique Image de la Vierge Notre-Dame de Grâce à Cambrai*, par A. Mabille de Poncheville « *La Libre Belgique* » Mai 1952. Article qui se réfère d'ailleurs au précédent.

(3) *Exposition des Arts Religieux Tournai.* Catalogue nº 25-27. Voir aussi Paul Rolland. Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1949, p. 167, note 10. Nous saisissons l'occasion de remercier, une fois de plus, MM. Fourez, l'abbé Cassart et Pion qui nous ont aidé à réunir les tableaux dont il est question ci-dessus.

Nous classons ces variantes géographiquement ; nous nous abstiendrons de les commenter au point de vue pictural, car chacune requiert un examen par un spécialiste et devrait être soumise aux recherches faites à l'aide d'un outillage moderne, toutes offrant à nos yeux des repeints.

a) *Anderlecht*. Maison d'Erasme. Une image à Notre-Dame de Miséricorde orne la chambrette, désignée, là-bas, comme étant le cabinet de travail du Prince des Humanistes. Il s'agit d'un verre églomisé, chose rare.



Photo Jules Messiaen - Tournai

Fig. 1. — Ath — Hôpital de la Madeleine

b) *Ath*. Hôpital de la Madeleine. Cette institution possède une réplique de Notre-Dame de Grâce. Elle fut montrée à l'Exposition des Arts Religieux organisée à Tournai en 1949. N° 26 du catalogue *(fig. 1)*. Inscriptions grecques et latines; l'étoile se voit sous un repeint. Nimbes avec losanges et points.

c) *Damme*. Musée de l'Hôpital. Il y a là une Notre-Dame de Cambrai en médiocre état. Mon attention a été attirée sur cette œuvre par Melle J. Toussaint. *(fig. 2)*.

d) *Enghien*. Une excellente réplique est conservée là-bas chez M. le Doyen, elle lui appartient. Le tableau est entouré d'un cadre avec inscriptions



Fig. 2. — Damme — Hôpital



Photo Jules Messiaen - Tournai

Fig. 3. — Enghien

latines: MARIA MATER GRACIA — MATER MISERICORDIÆ UT NOS — AB HOSTE PROTEGE — ET HORA MORTIS SUSCIPE. Exposée à Tournai, nº 24bis du catalogue *(fig. 3)*.

e) *Lanaken*. Eglise paroissiale. Nous y avons photographié il y a plusieurs années une Notre-Dame de Grâce dans un encadrement baroque daté de 1659. Le tableau est antérieur à cet entourage formé d'un entablement soutenu par deux colonnes feuillagées. *(fig. 4)*.

f) *Lessines*. Hôpital de la Rose. Notre-Dame de Cambrai y orne la chambre dite de l'Evêque. L'exemplaire est de la qualité de celui d'Enghien.

g) *Mons*.[1] Couvent des Augustines. La copie proche de l'original, fut exposée à Tournai en 1949 : nº 25 du catalogue. Elle est présentée dans un cadre ondé du XVIIe siècle. Inscriptions grecques et latines. Nimbes marqués de points et de losanges *(fig. 5)*.

h) *Rebecq-Rognon*. Hospice. Il y a, dans cette commune, une institution charitable, trop peu connue, desservie, comme l'Hôpital de Notre-Dame de la Rose à Lessines, par des sœurs Augustines. Là aussi, se trouve une

[1] Deux exemplaires médiocres d'ailleurs figurent dans les collections réunies par le Chanoine Puissant. Ils m'ont été aimablement signalés par Melle Tondreau ; l'un des deux provient d'Anvers, l'autre du Hainaut, où ces images furent particulièrement honorées. Notre-Dame de Grâce était connue à Braine-le-Comte. Un tableau y représente, dans l'église, St-Géry.

vierge de Cambrai entourée du texte latin de la salutation angélique : Ave Maria.... L'exemplaire passe pour très rare aux yeux de ses détentrices *(fig. 6)*.

i) *Tournai*. Collection Florian Monier, tableau exposé à Tournai en 1949. *(fig. 7)*.

j) J'ai noté également à Termonde une variante de l'effigie mariale qui nous occupe.

On voit par la liste établie ci-dessus, combien Notre-Dame de Cambrai fut populaire dans nos contrées ; on l'honora non seulement dans le Hainaut et dans le Brabant — là où s'étend son Diocèse — mais aussi au Pays de Liège et elle est connue en Flandre.

Certes, si nous sommes assurés que cette effigie mariale fut propagée dès avant la fin de l'époque gothique, nous sommes aussi certains que cet usage pieux se perpétua aux 16e et 17e siècles. Il s'agira donc de faire ici des groupes parmi toutes ces variantes d'un même prototype; pareilles donc au point de vue iconographique, si l'on s'en tient aux traits généraux, mais cependant différentes par le style, par la facture et par maints détails secondaires: inscriptions, nimbes, encadrement, etc... Certaines sont byzantines d'aspect, d'autres plus italiennes, d'autres encore proches par la manière de nos primitifs ou de nos artistes de la Renaissance.



Fig. 4. — Lanaken — Eglise Paroissiale

Toutes ces distinctions

peuvent servir à établir un classement chronologique pour lequel cependant la plus grande prudence s'impose. Comme il s'agit d'une œuvre à laquelle s'attache une dévotion particulière, l'artiste copiste fut obligé de se rapprocher le plus possible de l'original. Seule, une analyse approfondie des moyens techniques employés permettra un classement rigoureux; mais avant d'entreprendre celui-ci, il conviendra de compléter notre dossier d'autres images du même genre, celles qu'un chercheur plus heureux et plus patient rencontrera sans nul doute car, répétons-le, nous avons affaire à une image très connue autrefois et dont le culte d'ailleurs est loin d'être négligé.



Photo Jules Messiaen - Tournai

Fig. 5. — Mons — Couvent des Augustines

On notera utilement que la propagation de cette dévotion est propre, non seulement au clergé, mais aussi à certains ordres comme celui des Sœurs Augustines (Lessines, Rebecq-Rognon, Mons....).

D'autre part, il n'est pas sans intérêt de signaler que l'Italie posséda et honora une série de vierges du même genre et antérieure à Notre-Dame de Grâce de Cambrai. Il n'est donc pas impossible que parmi les tableaux conservés actuellement chez nous, l'un ou l'autre ne procède non plus de cette dernière mais, d'une de ces effigies lointaines, elle-même objet d'un culte, ce qui complique singulièrement le problème. Pour montrer les



Fig. 6. — Rebecq-Rognon — Hospice



Photo Jules Messiaen - Tournai

Fig. 7. — Tournai

difficultés de celui-ci, il suffit de feuilleter l'ouvrage d'Edward Garrison : *Italian Romanesque Panel Paintig* (Florence 1949), où le chercheur s'arrêtera plus spécialement devant les figures 70, une vièrge autrefois et avant 1843 dans la collection Artaud de Montor et que l'auteur croit pouvoir — avec des points d'interrogation — classer dans la 1re moitié du 14me siècle et situer dans l'Ecole Dalmate. A cette image en succèdent d'autres : fig. 71 (conservée à Rome) et 72 (à Alexandrie) qui elles-mêmes prêtent à des comparaisons avec des variantes fig. 73 (Aversa); 78 (Cambridge); 98 (Oberlin) ; 120 (S. Maria Al Marrocco) et 311 (collection Stoclet-type Cambrai inversé).

Comte J. de Borchgrave d'Altena

CHRONIQUE — KRONIEK

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

EXERCICE 1953 — DIENSTJAAR 1953

DIRECTION — BESTUUR

Président - Voorzitter : Ch. Van den BORREN.
Vice-Président - Onder-Voorzitter : L. Van PUYVELDE.
Secrétaire Général et Bibliothécaire - Secretaris Generaal en Bibliothecaris : Ad. JANSEN.
Trésorier - Schatbewaarder : J. SQUILBECK.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — BEHEERRAAD

Conseillers sortant en 1955 - *Raadsleden uitgaande in* 1955 :

P. BAUTIER, F. L. GANSHOF, Ch. VAN DEN BORREN, B. VAN DE WALLE.

Conseillers sortant en 1958 - *Raadsleden uitgaande in* 1958 :

L. van PUYVELDE, Chanoine R. LEMAIRE, Max WINDERS, Comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, Et. SABBE.

Conseillers sortant en 1961 - *Raadsleden uitgaande in* 1961 :

Vicomte Ch. TERLINDEN, G. HASSE, Ad. JANSEN, J. SQUILBECK.

MEMBRES EFFECTIFS — WERKENDE LEDEN

van den GHEYN (Mgr.), président du Cercle archéologique de Gand, Gand, Kwaadham, 10.	1896	(1893)*
HASSE, Georges, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42.	1922	(1910)
TERLINDEN (vicomte Ch.), professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles rue du Prince Royal, 85.	1926	(1921)
Van PUYVELDE, Leo, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Professeur émérite à l'Université de Liège, Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928	(1923)
BAUTIER, Pierre, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, Avenue Louise, 577.	1928	(1911)

(*) La première date est celle de l'élection comme membre effectif ; la date entre parenthèses est celle de la nomination comme membre correspondant régnicole.
De eerste datum verwijst naar de aanstelling tot werkend lid ; de tweede (tussen haakjes) naar de benoeming tot in het land gevestigd briefwisselend lid.

MICHEL, Ed., conservateur honoraire au Musée du Louvre, professeur honoraire à l'Université de Bruxelles, rue de Livourne, 49. 1928 (1925)

VAN DEN BORREN, Ch., professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55. 1928 (1920)

GANSHOF, F.L., professeur à l'Université de Gand, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12. 1931 (1928)

VERHAEGEN (baron), Pierre, Gand, vieux quai au Bois, 60. 1932 (1914)

LEFEVRE, O. Prem. (chan. Pl.), conservateur aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 24. 1932 (1925)

van de WALLE, Baudouin, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Belliard, 187. 1932 (1926)

de BORCHGRAVE d'ALTENA (comte), Jos., conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue d'Arlon, 90. 1935 (1927)

de SCHAETZEN (baron), Marcel, membre du Conseil héraldique, Bruxelles, rue Royale, 87. 1935 (1925)

LAVALLEYE, Jacques, professeur à l'Université de Louvain. Louvain, rue au Vent, 13. 1935 (1930)

HOC, Marcel, conservateur en chef à la Bibliothèque royale, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19. 1935 (1926)

BREUER, Jacques, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège. Woluwe, Parc Marie-José, 1. 1936 (1929)

CRICK-KUNTZIGER, Marthe, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue de l'Aurore, 18. 1937 (1929)

LAES, A., conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, place G. Brugmann, 30. 1937 (1931)

COURTOY, F., conservateur honoraire des Archives de l'État et du Musée d'Antiquités. Namur, boulevard Frère Orban, 2. 1939 (1926)

THIBAUT de MAISIERES (Chan. M.), professeur à la Faculté Universitaire saint Louis. Bruxelles, boulevard Botanique, 38. 1939 (1932)

ROGGEN, D., hoogleraar te Gent. Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105. 1941 (1937)

VAN CAUWENBERGH (Chan.), Etienne, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain. Lovenjoul (Corbeek-Loo). 1941 (1937)

LEMAIRE (Kan. R.), hoogleraar te Leuven. Heverlé, V.d. Bemptlaan, 15. 1942 (1914)

WINDERS, Max, architecte, membre de l'Institut de France. Anvers, Avenue de Belgique, 177. 1943 (1941)

JANSEN, Ad., attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Anvers, rue van Schoonbeke, 79. 1946 (1936)

POUPEYE, Cam., Schaarbeek, boulevard Lambermont, 470. 1946 (1914)

HALKIN, Léon, professeur émérite à l'Université de Liège. Esneux, route de Dolembreux, 4. 1947 (1931)

NINANE, Lucie, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153. 1947 (1932)

PEUTEMAN, Jules, membre de la commission royale des Monuments et des Sites. Verviers, rue des Alliés, 32. 1950 (1930)

de SCHOUTHEETE de TERVARENT (Chevalier Guy), Ambassadeur de Belgique. Tokio-Japon. 1950 (1934)

de CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome. Anvers, rue du Péage, 54. 1950 (1934)

SABBE, Etienne, conservateur des Archives de l'État. Anvers, rue du Transvaal, 62. 1950 (1937)

BONENFANT, Paul, professeur à l'Université de Bruxelles. Ixelles, avenue du Pesage, 12. 1950 (1935)
de GAIFFIER, S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes. Bruxelles, boulevard S. Michel, 24. 1950 (1937)
GREINDL, (baronne Edith), Maître en Histoire d'Art et Archéologie, Bruxelles, rue Tasson-Snel, 19. 1950 (1947)
SQUILBECK, Jean, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue Gachard, 69. 1950 (1941)
BERGMANS, Simonne, Gand, chaussée de Courtrai, 496. 1951 (1932)
NOWÉ, H., Conservateur des Archives et des Musées, Gand, rue Abraham, 13 1952 (1932)

MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN

TOURNEUR, Victor, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. Bruxelles, chaussée de Boitsfort, 102. 1922
LACOSTE, Paul, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail. Bruxelles, Audergem, avenue des Frères Goemaere, 55. 1929
HUART, Alb., auditeur militaire, campagne de Sedent. Jambes-lez-Namur. 1931
DELBEKE (baron), Francis. Moustier sur Sambre. 1932
LYNA, Frédéric, conservateur en chef de la Bibliothèque royale. Bruxelles, rue Froissart, 114. 1934
DE BOOM, Ghislaine, conservateur à la Bibliothèque royale. Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35. 1935
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique. Arlon, avenue Nothomb, 50. 1935
MARINUS, Albert, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant. Bruxelles, Vieille Halle au Blé, 9. 1935
VERCAUTEREN, Frnande, professeur à l'université de Liège, Uccle, rueStanley, 54.
DE RUYT, Frans, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, 21, avenue Eugène Plasky. 1935
DELFERIERE, Léon, préfet à l'Athénée royal. Châtelet, r.d. Calvaire, 49. 1936
BRIGODE, Simon, architecte, professeur à l'École Nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs. Marcinelle, rue Sabatier, 11. 1937
CALBERG (Mlle), Conservatrice-adjointe aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 201, rue Belliard. 1937
WILLAERT S. J. (le R.P.), professeur aux Facultés de N.D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles, 59. 1937
FIERENS, Paul, professeur à l'Université de Liège, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, rue Souveraine, 79. 1937
DUVERGER, J., hoogleraar te Gent. Sint-Amandsberg, Toekomststraat, 88 1937
LENAERTS, E.H.R., hoogleraar te Leuven. Leuven, Mgr. Ladeuzeplein, 4. 1938
HALKIN, Léon-Ernest, professeur à l'Université de Liège. Tilff, avenue A. Neef, 8. 1938
SULZBERGER, S., professeur à l'Université de Bruxelles, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101. 1938
LOUANT, A., conservateur des Archives de l'État. Mons, 23, Pl. du Parc 1939
MORETUS PLANTIN, S. J., (le R.P.H.), professeur aux Facultés de N.-D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles, 59. 1940

JACOBS VAN MERLEN, LOUIS, président de la Société «Artibus Patriæ», Anvers, rue van Brée, 24. 1940

FAIDER-FEYTMANS (Mme), conservateur du Château de Mariemont. 1941

HELBIG, JEAN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50. 1941

CLERCX-LEJEUNE, SUZANNE, Professeur à l'Université de Liège, Liège, rue du Rèwe, 2bis. 1941

DOSSIN, G., professeur à l'Université de Liège. Wandre, rue des Écoles. 1941

BAUWENS (Mgr.), O. Prem., ancien abbé de Leffe. Tongerloo. 1941

VAN WERVEKE, J., hoogleraar te Gent. Sint-Denijs Westrem, Nieuwstraat, 10a. 1941

SCHOUTEDEN-WERY (Mme J.), Bruxelles, boulevard du Régent, 24. 1941

DEVIGNE, MARGUERITE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ixelles, 22, rue Alphonse Hoetat. 1942

VERHOOGHEN, VIOLETTE, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, boulevard Général Jacques, 20, Bruxelles. 1942

PARMENTIER, R.A., archiviste de la ville. Bruges, quai Spinola, 7. 1942

LECONTE, L., conservateur en chef honoraire du Musée royal de l'Armée. Bruxelles, rue des Paquerettes, 38. 1942

D'ARSCHOT (comte). Bruxelles, 221, avenue Slegers. 1943

DE SMIDT (E. Br. FIRMIN), professor aan het Hoger Instituut voor Kunst- en Vakonderwijs Sint-Lucas. Gent, Zwart-Zusterstraat, 30. 1943

D'ARSCHOT (comtesse). Bruxelles, 221, avenue Slegers. 1945

DENIS, VALENTIN, Professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, 48, Tiense Vest 1945

FOUREZ, LUCIEN, vice-président de la Société royale d'histoire et d'archéologie. Tournai, rue Joseph Hoyois, 2e. 1945

ROBIJNS DE SCHNEIDAUER, attaché à l'Administration des Affaires Etrangères. Bruxelles, rue Defacqz, 122. 1945

STUYCK, FERNAND, Vice-Président d'« Artibus Patriæ ». Anvers, avenue van Put, 14. 1946

BOUTEMY, ANDRÉ, professeur à l'Université de Bruxelles. Bruxelles, avenue Brugmann, 575. 1946

DE JONGHE D'ARDOYE (vicomte THÉODORE), membre du Conseil héraldique. Bruxelles, Square Frère Orban, 11. 1946

DE HEVESY, ANDRÉ, Bruxelles, 10 rue Faidcr. 1947

MAQUET-TOMBU (Mme). Bruxelles, avenue de Broqueville, 283. 1948

JANSON, CLAIRE, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 3c, rue du Beau Site. 1947

JADOT, JEAN. Bruxelles, avenue Louise, 22. 1947

TAMBUYSER (Chan.), archiviste diocésain. Malines, Vlietje, 9. 1948

D'ANSEMBOURG (Comtesse), château de Hex. Limbourg. 1948

JOOSEN, leraar aan het Koninklijk Atheneum. Mechelen, 137, Koningin Astridlaan. 1950

LALOUX, PIERRE. Liège, 2, rue S. Remy. 1950

LEMAIRE, RAYMOND, Docent aan de Katholieke Universiteit. Leuven, 3, Vermeylenstraat. 1950

DE VISSCHER, FERNAND, Directeur de la Revue Internationale des Droits de l'Antiquité. Bruxelles, 157, avenue Winston Churchil. 1951
MASAI, FRANÇOIS, Bibliothécaire à la Bibliothèque royale. Bruxelles, 73, avenue de l'Opale. 1951
VAN CAMP, GASTON, Conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Woluwe St-Pierre, 322, avenue de Tervueren. 1951
DANTHINE, H., Chargée de Cours à l'Université de Liège. Liège, 67, rue du Parc. 1951
COLLON-GEVAERT, Professeur à l'Université de Liège. Liège, 163 rue des Vennes. 1952
LEFÈVRE, Jos., Conservateur aux Archives générales du Royaume. Bruxelles, 24, avenue de la Brabançonne. 1952
NASTER, P., Leraar aan de Universiteit te Leuven. Leuven, Emiel Mathieustraat, 12. 1952

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 5 OCTOBRE 1952

La séance est ouverte à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence du Vicomte Terlinden.

Présents : Le Vicomte Terlinden, président ; MM. Vanden Borren, vice-président ; Jansen, secrétaire ; Squilbeck, trésorier ; Bautier, Melle Bergmans, Mme Crick-Kuntziger, M. Laes, Melle Ninane ; MM. Poupeye, Sabbe et van Puyvelde.

Excusés : Le R.P. de Gaiffier, Melle Greindl, M. Hoc, Mgr van den Gheyn, M. van de Walle.

Le rapport de la séance précédente est lu et approuvé.

On procède ensuite à l'élection de nouveaux membres.

Sont élus : membre titulaire, M. Nowé ; membres correspondants : Mme Collon-Gevaert, MM. Lefèvre et Naster ; membres correspondants étrangers : MM. Lossky, Crozet, Cameron et Pearson.

Un diplôme sera envoyé aux membres correspondants étrangers.

Le secrétaire donne lecture d'une lettre de la S.A. Lloyd Anversois concernant l'édition de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

La séance est levée à 15 heures.

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 5 OCTOBRE 1952

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire, sous la présidence du Vicomte Terlinden.

Présents : Le Vicomte Terlinden, président ; MM. Van den Borren, vice-président ; Jansen, secrétaire ; Squilbeck, trésorier ; Bautier, Boutemy, Melle Bergmans, Mme Crick-Kuntziger, M. Laes, Melle Ninane, MM. Poupeye, Sabbe et van Puyvelde, membres titulaires ; MM. de Jonghe d'Ardoye, Laloux, Leconte, Massai, membres correspondants.

Excusés : Le R.P. de Gaiffier, Melle Greindl, M. Hoc, Mgr van den Gheyn, M. van de Walle, membres titulaires ; la Comtesse d'Ansembourg, le Comte d'Arschot, MM. Fourez, Joosen, Lacoste, Mme Schouteden Wéry, M. Stuyck, le Chan. Tambuyser, M. Van Camp, membres correspondants.

Le président rend hommage à la mémoire des membres décédés depuis la dernière séance : M. P. Saintenoy, le Chan. Erens et M. J. A. Stellfeld. Il félicite M. P. Bautier, nommé membre de l'Académie royale des Lettres et des Sciences de Belgique.

Le rapport de la séance précédente est ensuite lu et approuvé.

Le président donne la parole à M. A. Boutemy qui parle des « Enluminures mosanes à l'époque carolingienne ».

On connaît fort peu de chose sur l'enluminure mosane à l'époque carolingienne ; on ne sait d'ailleurs où ont été exécutées quelques œuvres de cette époque qui sont restées sur le sol belge, comme les *Evangiles* de la Collection Zoude de Saint-Hubert, et les *Evangiles* de Notger. Les discordances qui les séparent et leurs relations avec des enluminures du Nord de la France, nous incitent à les considérer comme des importations. Cependant M. Boutemy, en recherchant dans les bibliothèques étrangères les manuscrits décorés qui ont appartenu à des bibliothèques religieuses du pays mosan et ceux qui présentent avec eux des affinités évidentes, est arrivé à regrouper une dizaine de volumes, conservés aujourd'hui dans les dépôts de Berlin, de Londres, de Manchester, de New York, de Padoue, et même de Paris. Le *Psautier* de Lothaire, exécuté entre 842 et 855, est peut-être la plus ancienne pièce de la série; un *Sacramentaire* de Padoue et les *Evangiles* de Clèves attestent, sinon la main du même décorateur, du moins une exécution sensiblement contemporaine dans le même atelier qui, par son utilisation assez gauche de modèles rémois, trahit un provincialisme que confirment des données liturgiques convenant au pays Mosan seulement.

A l'autre bout de la série se situent des manuscrits qui ont appartenu au roi Aethelstan d'Angleterre (†940): un *Psautier* et des *Evangiles*. Ceux-ci lui avaient été offerts par son beau-frère: Otton Ier, roi depuis 936. Ici encore, des indications liturgiques permettent de désigner l'atelier d'origine: Lobbes. Tandis que la décoration de ce volume combine des portraits d'origine rémoise avec des lettrines dépendant plutôt du style franco-saxon (l'influence de celui-ci est sensible aussi dans un *Sacramentaire* de Stavelot actuellement à Londres), les lettres ornées du *Psautier* d'Aethelstan remontent manifestement à un ancêtre rémois. Il est particulièrement remarquable d'y trouver une initiale du *Psaume 51: Quid gloriaris*, qui rappelle comme une copie celle de l'Evangile de Luc dans le manuscrit de Notger, où la queue de la lettre est remplacée par une lionne à la tête retournée. Ceci fournirait un *terminus ante quem: 936-940*, pour l'exécution des Evangiles conservés au Musée Curtius.

Les autres manuscrits s'insèrent entre ces deux groupes: *Evangiles* de Liège (à Manchester), de Stavelot (à Berlin), manuscrit 640 de la Coll. Pierpont Morgan (New York) et, peut-être, *Evangiles* de Framegand (Paris). Tous dépendent étroitement de l'art rémois et, si le dernier cité n'a pas été exécuté à Reims même, il représente une très fidèle transposition des combinaisons décoratives en faveur dans la métropole de la Belgique Seconde à la fin du gouvernement d'Hincmar (†882) et sous celui de son successeur Foulques (†899). L'unité de la conception ornementale tend à prouver que les manuscrits précités ont été exécutés dans la même région, très probablement dans celle-là même où ils ont servi pendant tout le moyen âge.

Le président remercie l'orateur et lève la séance à 16.45 heures.

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 7 DÉCEMBRE 1952

La séance est ouverte à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence du Vicomte Terlinden.

Présents : le Vicomte Terlinden, président; MM. van den Borren, vice-président ; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, le Chan. Lemaire, Melle Ninane, MM. Poupeye, Sabbe, van de Walle et Van Puyvelde.

Excusés : Mme Crick, M. Hoc, le Chan. Thibaut de Maisières et M. Winders.

Le procès verbal de la séance du 5 octobre est lu et approuvé.

Le secrétaire donne connaissance des lettres de remerciments de MM. Lossky, Crozet, Cameron et De Vries, élus membres correspondants étrangers; de M. Nowé, membre titulaire; de Mme Collon-Gevaert et de MM. Lefèvre et Naster, membres correspondants.

MM. van den Borren et van Puyvelde sont désignés pour représenter l'Académie au Comité National Belge des Sciences Historiques.

Le secrétaire propose d'éditer en 1953 l'ouvrage de Mme Crick sur les Tentures de l'Histoire de Jacob d'après les cartons de Bernard van Orley. Il informe les membres des conditions auxquelles le Lloyd Anversois serait disposé à prendre cette édition à sa charge. Le projet est approuvé par l'assemblée.

La séance est levée à 15 heures.

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 7 DÉCEMBRE 1953

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire.

Présents : le Vicomte Terlinden, président; MM. van den Borren, vice-président ; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, le Chan. Lemaire, Melle Ninane, MM. Poupeye, Sabbe, van de Walle, et van Puyvelde, membres titulaires; MM. Boutemy, Brigode, la Comtesse d'Ansembourg, MM. Denis, Fourez, Joosen, Laloux, Leconte, Lefèvre, Mme Maquet-Tombu, MM. Naster, Stuyck et le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Excusés : Mme Crick, M. Hoc, le Chan. Thibaut de Maisières et M. Winders, membres titulaire; Mmes Faider, Schouteden Wéry, MM. Jacobs van Merlen, Lacoste, Delférière, membres correspondants.

Le procès verbal de la séance du dimanche 8 octobre est lu et approuvé.

Le président donne la parole au Chan. Lemaire qui parle de « L'Architecture gothique dans la région de la Dendre ».

Les archéologues ont étudié d'abord les cathédrales et les hôtels de ville, ensuite les monuments de valeur moyenne et ils s'occupent enfin des petites églises du plat pays. C'est le cas pour les nombreuses églises de la région de la Dendre, qui étaient à peu près inconnues jusqu'en ces dernières années. L'orateur étudie leur cadre chronologique et géographique, ainsi que leur place dans l'architecture gothique belge.

Le gothique s'infiltre chez nous vers 1200 par les deux grands fleuves et fait naître deux écoles: le gothique scaldéen avec Tournai comme tête de pont et le gothique mosan dont le centre est Liège. Entre les deux se place le Brabant qui est en retard tant au point de vue économique qu'artistique. Le gothique y pénètre du dehors dès le début du XIII siècle; le Brabant présente à cette époque au point de vue architectural « une véritable robe d'Arlequin ». Il y a jusque bien après 1250 des églises — et même de grandes églises — romanes; il y a des églises gothiques importées par des ordres religieux; il y a enfin des églises de transition, construites par des maîtres locaux, influencés par le gothique à des degrés divers: 1. formes romanes avec voûte gothique; 2. structure romane avec formes gothiques; 3. des types mélangés. Dans la seconde moitié du XIIIe siècle, les maîtres locaux commencent à édifier des parties entièrement gothiques et vers la fin du siècle on voit s'établir une certaine stabilisation, une certaine unité de tendance qui va s'accentuer au XIVe siècle. Il se forme un style brabançon gothique, primitif, qu'on ne peut comparer au gothique français contemporain: plan très simple, construction élémentaire sans voûtes sur la nef centrale, sans aucun des raffinements constructifs propres au style. Ce style se développe dans le centre du duché, à Louvain, à Bruxelles, à Malines, règne seul durant la première moitié du siècle et subsiste jusqu'au XVIe siècle. Mais à partir de 1340 surgit à Malines et à Tirlemont, grâce à l'influence de Jean d'Osy, le grand gothique brabançon, qui va devenir durant deux siècles, le plus beau et le plus fécond du continent. Mais en dehors du centre du duché, le mouvement n'est pas synchronique: il s'y présente des variétés régionales; c'est le cas pour la région du Demer (fin XIII-XIVe siècle), pour la Campine un peu plus tard et pour la région de la Dendre un peu plus tôt.

La Dendre forme l'épine dorsale de la région, dont le centre est l'abbaye d'Afflighem avec ses carrières de pierre de Balegem. Le transport se fait par eau en amont et en aval. La plupart des exemples qui subsistent actuellement se trouvent sur la rive droite; un autre groupe se situe tout près de Bruxelles. Le Chan. Lemaire a répéré une trentaine d'églises appartenant à la variété de la région de la Dendre, toutes églises de villages, à l'exception d'une ou deux. Un grand nombre ont disparu. Les plus anciennes ont encore un fond roman et date du début du XIIIe siècle; un certain nombre appartiennent au XIVe siècle et quelques retardataires vont jusqu'au XVIe siècle.

Ces églises possèdent un certain nombre de traits caractéristiques, qui se présentent d'ailleurs rarement toutes à la fois dans un même édifice. Malheureusement presqu'aucune église a été conservée dans son état original: des transformations postérieures les ont parfois profondément altérées.

Le Chan. Lemaire étudie alors les caractéristiques de plusieurs églises, soit à une nef, soit à trois nefs; il les groupe en deux types: celles ayant la tour à l'Ouest et celles avec une tour centrale. On les reconnaît d'ailleurs de suite parce qu'elles ont toutes un esprit commun très particulier.

Le président remercie le Chan. Lemaire et, comme personne ne demande la parole, il prie M. Denis de faire sa communication « A propos de l'Emplacement de l'Ageau Mystique ». Dans leur ouvrage « De oorspronkelijke plaats van het Lam Gods-retable ». MM. De Schrijver et Marijnissen ont émis la thèse qui peut être résumée en ces mots : à l'origine la chapelle Vijd se serait trouvée dans la crypte de la cathédrale St-Bavon à Gand, exactement en-dessous de l'actuelle chapelle Vijd. Les auteurs puisent leur premier argument dans un acte du 19 mai 1475. Quoique celui-ci fasse une distinction nette entre la chapelle (de la confrérie de Ste-Agnès) dans la crypte et la chapelle Vijd, les auteurs considérent ces deux chapelles comme une seule. D'où toute une succession de déductions fausses.

Leur deuxième argument, un acte du 31 mars 1439, est encore moins convaincant, puisqu'il ne fait aucune allusion à la crypte. Seule la présence actuelle du monument funéraire de Marguerite van Ghistele, dont parle cet acte, semble favorable à l'interprétation des auteurs; mais cette preuve apparente ne résiste pas non plus à un examen approfondi.

Forts de ces deux arguments (erronnés), les auteurs cherchent à les faire confirmer par des écrits du XVIe siècle, et d'abord par Antonio de Beatis. Or une lecture attentive et objective du texte italien prouve de manière péremptoire que ce dernier décrit le chœur de la cathédrale St-Jean (=St-Bavon) à Gand, et non pas la crypte, dont l'existence n'est révélée par lui qu'incidemment et dans le seul but d'expliquer la surélévation du chœur. Les auteurs ont découvert deux autres textes du XVIe siècle, qui citent d'une part « la chapelle du St-Esprit dans la crypte » et d'autre part « la chapelle d'Adam et Eve » : convaincus de la véracité de leur thèse, ils en concluent que cette « chapelle d'Adam et Eve » se trouvait également « dans le crypte ».

De tout cela on peut conclure qu'il n'est pas prouvé que l'emplacement original de l'« Agneau Mystique » ait été différent de son emplacement actuel. Les auteurs de la publication incriminée auraient donc été mieux inspirés de ne pas lier à leur hypothèse trois conclusions favorables au quatrain et à Hubert.

A la discussion qui suit cette communication prennent part : Melle Bergmans, MM. Brigode, Fourez et la Comtesse d'Ansembourg. Après avoir remercié les orateurs, le président lève la séance vers 17 heures.

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1952

La séance de février de notre Académie est d'une part une séance de clôture, d'autre part une séance d'ouverture. On y examine si le programme de l'année précédente a été réalisée, on prend de nouvelles résolutions et on paie ses dettes.

Et tout d'abord nous avons une dette de reconnaissance à acquitter envers les membres qui nous ont été enlevés durant l'année 1952 ; ils sont nombreux : Le Rev. Père de Moreau, le Prof. J. Gessler, M. P. Saintenoy, le Chan. Erens et M. J. A. Stellfeld. En reconnaissance des services rendus par eux à notre Académie, nous nous inspirerons de leur exemple pour maintenir notre institution, plus que centenaire, au niveau scientifique auquel ils l'ont conduite. Leur souvenir restera vivant parmi nous.

Durant l'année 1952, les activités de l'Académie ont été présidées par le Vicomte Terlinden, assisté par M. Van den Borren, vice-président ; le secrétariat était confié au soussigné, tandis que M. Squilbeck fut appelé à la charge de trésorier.

Plusieurs nouveaux membres ont été élus : M. Nowé, membre titulaire ; Mme Collon-Gevaert, MM. Lefèvre et Naster, membres correspondants. Des savants étrangers ont accepté le titre de membre correspondant étranger : MM. Loossky, Crozet, Cameron et Pearson.

Cinq séances ont été tenues à la Fondation Universitaire :

le 10 février : le Vicomte Terlinden présenta une communication intitulée : Le peintre bruxellois Henri De Clercq (1560-1630).

Le 6 avril : M. Boutemy nous a parlé des Journées d'Étude d'Art Mosan, (Paris, février 1952) et le Comte de Borchgrave d'Altena de : Quelques résultats des Expositions d'Art Mosan.

Le 22 juin M. Nowé étudiait Le Gisant de Nieuwen Bosch à Heusden et Mme Crick-Kuntziger : La Tapisserie belge aux armes de François Ier.

Le 5 octobre M. Boutemy nous entretenait des Enluminures mosanes à l'époque carolingienne, et enfin le 7 décembre le Chan. Lemaire choisit comme thèse de son étude : L'Architecture gothique dans la région de la Dendre et M. V. Denis : A propos de l'emplacement de l'Agneau mystique.

Quant à la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art nous devons avouer que nous ne sommes pas parvenus à publier les quatre fascicules du Tome XXI avant la fin de l'année.

Ont paru en 1952 : le fascicule 4 du Tome XX (1951) et les fascicules I et 2 du Tome XXI (1952) comprenant les études suivantes :

G. Faider-Feytmans et A. France-Lanord : Le Casque mérovingien de Trivières;

G. van Camp, Le Paysage de la Nativité du Maître de Flémalle à Dijon ;

P. Héliot, Le Chevet de la Collégiale de Nesle, l'Architecture scaldienne, et les influences allemandes en Picardie ;

R. van Luttervelt, Twee Tekeningen voor een Erepoort te Brussel uit 1744 ;

J. Squilbeck, Le Poinçonnage des objets de bronze et de laiton ;

L. van Puyvelde, Les Sources du style de Rubens ;

G. van Camp, Iconographie de la Trinité dans un Triptyque flamand de ca. 1500 ;

R. Genaille, Jean Bellegambe ou Gobin de Valenciennes ;

Vicomte Terlinden, Henri de Clerck, le peintre de N.D. de la Chapelle ;

M. Crick-Kuntziger, La Cène de Léonard de Vinci et la tapisserie belge aux armes de François Ier ;

F. Van Molle, Nieuwe nota's bij een verloren werk van P.P. Rubens.

Parmi les auteurs qui nous ont envoyé leurs études pour la Revue vous aurez remarqué plusieurs savants étrangers : MM. Héliot, van Luttervelt, et Genaille ; nous y voyons un témoignage de l'appréciation dont la Revue jouit en dehors de nos frontières.

Le fascicule 3 du Tome XXI (1952) est imprimé et sera envoyé aux membres dans le courant de cette semaine. Ils y trouveront :

H. Nowé, Le Gisant de l'Abbaye de Nieuwen Bosch à Heusden ;

A. Huart, La Fantaisie en Héraldique et dans les sceaux ;

L. Devliegher, Het Sint Godelievepaneel uit het Gruuthusemuseum te Brugge.

Le fascicule 4 aussi est déjà composé et pourra être distribué vers la fin du mois ; MM. Sabbe et Denis nous ont confié des études pour ce numéro. Le retard dans la distribution de la Revue ne sera donc pas trop grand ; avec le concours de tous nous espérons arriver à éditer cette année en plus des deux fascicules du Tome XXI, les quatre fascicules du Tome XXII. Nous nous permettons d'insister auprès des membres de l'Académie de nous procurer de nouveaux abonnés. Si le nombre de ceux-ci a pu être doublé depuis deux ans, nous devons cependant reconnaître que si nous voulons arriver à publier quatre fascicules de 100 pages chacun, il faudra faire un effort très sérieux pour répandre notre Revue.

Voilà donc un point de notre programme pour la nouvelle année. Le Bureau a accepté en outre un autre projet, que, nous n'en doutons pas, sera accueilli favorablement. Pour attirer l'attention sur les publications de l'Académie nous avons proposé de publier en 1953 un ouvrage qui par sa valeur scientifique ferait honneur à l'Académie et qui serait en même temps une édition de grand luxe. Nous sommes heureux de pouvoir vous annoncer que Mme Crick-Kuntziger a bien voulu nous céder pour publication son étude sur les Tentures de l'Histoire de Jacob d'après Bernard van Orley, tentures conservées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Nous remercions l'auteur de son attachement à l'Académie, qui n'épargnera rien pour produire une publication qui réponde à ses sentiments de reconnaissance, qui soit digne du nom de l'auteur et qui corresponde, en ce qui concerne l'exécution typographique, à la haute valeur scientifique du texte. C'est en toute confiance que nous avons confié l'édition de cet ouvrage aux Imprimeries Lloyd Anversois, que nous remercions ici pour le soin et le dévouement dont la Direction et les membres du personnel entourent notre Revue.

Avant d'entamer la réalisation de notre programme de 1953, il nous reste à remercier tout d'abord le Vicomte Terlinden, qui a présidé nos séances durant l'année 1952, qui n'a pas cessé de nous encourager et de nous donner l'exemple d'une grande activité. Nous remercions les membres qui ont pris la parole à nos séances et ceux qui nous ont confié leurs études pour publication dans la Revue. Que la Fondation Universitaire trouve ici l'expression de notre gratitude, non seulement pour sa générosité, mais aussi pour l'hospitalité qu'elle nous offre gracieusement. Notre reconnaissance va aussi au Ministère de l'Instruction publique, aux Gouvernements Provinciaux d'Anvers et de Brabant qui nous ont soutenus par l'octroi de subsides.

Pour la réalisation de notre programme de 1953 nous osons compter sur la collaboration des pouvoirs publics, mais surtout sur l'aide de vous tous, car les activités de l'Académie doivent rester avant tout d'ordre scientifique. Ce sera votre tâche, chers collègues, de maintenir l'Académie à la tête des institutions scientifiques de notre pays et de faire connaître son activité en dehors même de nos frontières.

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 1 FÉVRIER 1953

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ASSOCIATION SANS BUT LUCRATIF

La séance est ouverte à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence du Vicomte Terlinden.

Présents : Le Vicomte Terlinden, président; MM. Van den Borre, vice-président ; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bautier, Melle Bergmans, Mme Crick-Kuntziger, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, Melle Greindl, MM. Laes, Michel, Melle Ninane, MM. Poupeye, Sabbe et van Puyvelde.

Excusés : MM. Bonenfant et Roggen.

Le procès-verbal de la séance du dimanche 7 décembre est lu et approuvé.

Le trésorier présente le bilan de l'exercice 1952 qui, après vérification par les Commissaires: MM. Bautier et Poupeye, est approuvé. On procède ensuite à l'élection d'un

nouveau vice-président: M. van Puyvelde est élu pour l'année 1953. M. Michel demande des explications concernant les articles à paraître dans la Revue : MM. van Puyvelde, Squilbeck, le Comte de Borchgrave, Melle Bergmans et le Vicomte Terlinden lui donnent des précisions à ce sujet.

Le secrétaire informe les membres que l'impression du mémoire de Mme Crick-Kuntziger: Les Tentures de l'Histoire de Jacob d'après les cartons de Bernard van Orley retient l'attention du Bureau et de l'éditeur.

La séance est levée à 15.45 heures.

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 1 FÉVRIER 1953

La séance est ouverte à 15.15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence du Vicomte Terlinden.

Présents : le Vicomte Terlinden, président; MM. Van den Borre, vice-président ; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bautier, Melle Bergmans, Mme Crick-Kuntziger, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, Melle Greindl, MM. Laes, Michel, Melle Ninane, MM. Poupeye, Sabbe, van de Walle et van Puyvelde, membres titulaires; MM. Boutemey, Fourez, le R.P. Willaert, membres correspondants.

Excusés : MM. Bonenfant et Roggen, membres titulaires; la Comtesse d'Ansembourg, M. Denis, Mmes Faider, Schouteden-Wéry, M. Stuyck, le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Le Vicomte Terlinden souhaite la bienvenue à M. Quarré, conservateur du Musée de Dijon et membre correspondant étranger de l'Académie. Il annonce que M. van Puyvelde a été élu vice-président pour l'année 1953.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et approuvé. Le secrétaire donne lecture du Rapport sur l'exercice 1952. Ce rapport est approuvé. Le Vicomte Terlinden cède le fauteuil présidentiel à M. Van den Borren, président pour 1953, qui remercie son prédécesseur pour les services rendus à l'Académie et fait une communication intitulée: A propos d'un album musical de Marguerite d'Autriche. Il s'agit, dans l'espèce, du petit «florilège savoisin» de la Gouvernante des Pays-Bas, qui porte la côte 11.239 dans le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique. Après avoir rappelé très sommairement les travaux d'ordre externe auxquels ce charmant album a donné lieu, M. Van den Borren en aborde l'étude interne, tant du point de vue littéraire que musical. Des 24 pièces qu'il contient, le plus grand nombre est anonyme; mais à l'exception de trois ou quatre, les auteurs ont pu en être identifiés, grâce à d'autres sources. Ce sont, à part Nino le Petit et Antoine Bruchier, les maîtres les plus illustres de la polyphonie néerlandaise des confins du XVe et du XVIe siècle, Josquin des Prez, Pierre de la Rue, Jacob Obrecht, Alexandre Agricola, Leys et Compère, Henri Isaac, Antoine Brumel, auxquels viennent s'agréger deux musiciens de la génération précédente, Johanne Ockegem et Hayne de Ghijzeghem. Aux quatre pièces religieuses du recueil, composées en majorité sur des textes à psaumes, s'opposent 20 pièces profanes, dont une partie importante s'appuie sur des rondeaux de rhétoriqueurs le plus souvent conventionnels à l'excès, le restant sur des formes plus libres, où la veine populaire se donne cours exceptionnellement, la note gaillarde étant presque totalement exclue. Procédant à l'exégèse musical de ces pièces, M. Van den Borren montre que, dans presque tous les cas, les compositeurs sont parvenus à transcender la médiocrité moyenne des poèmes par la richesse de leur inspiration mélodique et harmonique, et le miracle de leur maîtrise technique. En bref, le contenu musical de l'album témoigne, de la part de la Régente, d'un goût prononcé pour la musique la plus sérieuse de son temps, ainsi que d'une prédilection marqueé, sinon exclusive, pour une note de gravité et de mélancolie en rapport intime avec sa nature et se destinée personnelles.

Le Vicomte Terlinden félicite M. Van den Borren, qui ensuite donne la parole à M. Quarré, conservateur du Musée de Dijon.

L'orateur commence par rappeler le parti décoratif que surent tirer les peintres, les brodeurs, les orfèvres, des attributs, emblèmes et devises des ducs de Bourgogne. L'emblème le plus souvent reproduit à l'époque de Philippe le Bon est le briquet ou fusil, élément du collier de l'Ordre de la Toison d'Or.

On a dit dès le XVIe siècle, et le baron Stalins a rappelé dans son grand ouvrage sur le briquet de Bourgogne, que le briquet avait déjà été l'emblème de Jean sans Peur. Or les documents avancés (portraits, monnaies) dénotent une mauvaise interprétation des copistes ou dessinateurs. Si Jean sans Peur avait pris le briquet pour emblème, cet emblème aurait figuré sur son tombeau, or c'est seulement le rabot, avec les copeaux qui s'en échappent, qui a été sculpté sur la galerie d'albâtre et peint sur le manteau du duc.

D'autres historiens ont pensé que le briquet avait été pris pour emblème par Philippe le Bon au moment de la Fondation de l'Ordre de la Toison d'Or en 1430, mais une pièce des Archives de la Côte-d'Or nous indique qu'Arnoult d'Utrecht, qui en 1472 avait brodé un grand rabot sur les houppelandes des pages de Jean sans Peur, broda en septembre 1421 pour les pages et palefreniers de Philippe le Bon des robes à la devise de celui-ci savoir : « fusils, cailloux, étincelles et flammes ». Le briquet de Bourgogne paraît donc bien avoir été l'emblème personnel du duc et avoir été pris par lui dès son avènement.

Frappé par la similitude de forme entre rabot et copeaux d'une part, briquet et étincelles d'autre part, qui a conduit certains à les confondre, M. Quarré se demande si le second emblème n'est pas dérivé du premier: en prenant le briquet pour emblème, Philippe le Bon aurait transformé l'outil de menuisier en un objet d'une valeur symbolique plus haute et plus brillante.

M. Quarré rend compte ensuite des fouilles qu'il a effectuées l'an dernier à la Chartreuse de Champmol à l'emplacement de l'oratoire ducal construit pour Philippe le Hardi et démoli en 1792.

A cet endroit ont été retrouvés des colonnettes, des arcatures tréflées, des fragments d'ogives, de chapiteaux et de moulures, dorés et peints, des écus armoriés, des carreaux rouge et jaune à sujets de chasse et de grands carreaux bleu et blanc aux armes de Bourgogne et de Flandre.

Des débris de sculptures provenant de six statues ont été mis à jour. Parmi ceux-ci ont pu être identifiés notamment: le livre et la main tenant une mèche de cheveux, appartenant au Saint Jean-Baptiste de Jean de Marville disposé en 1391 sur l'autel de la chapelle basse, la main tenant l'épée et la patte du dragon du saint Georges de Claus Sluter, mis en place dans la chapelle haute en 1393.

Toutes les statues de l'oratoire ducal ont été ainsi brisées sur place et il est fort à craindre que les fragments les plus importants aient été récupérés comme matériaux ou passés au four à chaux. Cependant avec les menus fragments retrouvés, on peut faire des constatations importantes pour l'histoire de la sculpture bourguignonne.

Les fouilles reprendront cette année à l'emplacement de la chapelle Saint Pierre, qui se trouvait à l'ouest de l'oratoire ducal.

Le Président remercie chaleureusement M. Quarré et, après quelques discussions, lève la séance vers 17.15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
Vicomte TERLINDEN

BIBLIOGRAPHIE

I.
OUVRAGES — WERKEN

LEO VAN PUYVELDE. *Rubens*. Paris-Bruxelles, Elsevier, 1952. — Un volume 30×22 cm., 250 pages de texte, 65 planches en blanc et noir, 9 hors-textes en quadrichromie.

Voici enfin une étude critique sérieuse et absolue, suffisamment détaillée sans être décourageante pour le lecteur non spécialisé ; étude à la fois objective et exaltante, consacrée à l'œuvre de ce chantre par excellence de l'allégresse et de la joie de vivre, Pierre-Paul RUBENS.

M. Leo van Puyvelde, professeur d'université et conservateur en chef honoraire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, a considéré avec raison que presque tout était à remettre en question dans les écrits relatifs à cette production pléthorique, à nulle autre pareille, pouvant se comparer seulement à celle des grands poètes dramatiques espagnols de la même époque, qui eux aussi ont ébloui le monde par une fécondité prodigieuse, le seul Lope de Vega ayant laissé plus de 1800 pièces.

Trop d'ouvrages déjà, dont beaucoup ont bien vieilli, ont été consacrés au grand maître anversois sans que fussent reconsidérés et soumis à un sérieux examen critique mille informations, traditions, assertions et attributions pour le moins fort sujettes à caution.

Servi par une érudition très étendue, à la fois artistique et littéraire, M. Leo van Puyvelde s'est attaqué au problème complexe de la personnalité du peintre et du climat intellectuel de l'époque. Remontant aux sources irrécusables, rejetant les opinions gratuites, confrontant les œuvres douteuses avec les tableaux dont l'authenticité et la paternité sont positivement établies, il nous présente aujourd'hui un répertoire indisputable des peintures du maître, conservées tant en Amérique qu'en Europe.

Grâce à sa connaissance parfaite de la culture et des arts de Flandre — et on ne saurait oublier le remarquable ouvrage qu'il consacra, il y a quarante ans, aux rapports littéraires, iconographiques et artistiques dans notre école de peinture du moyen-âge, (1) — l'auteur a débrouillé mieux que la plupart des autres biographes et critiques, le problème tant controversé de l'intervention de confrères et de disciples dans cette surabondance qui paraît difficilement attribuable à une seule et même main.

Fréquemment la correspondance d'un artiste ou d'un chroniqueur de l'époque a servi à M. Leo van Puyvelde pour dégager, parmi les portraits écrits combien dissemblables, qui nous sont parvenus de Rubens, les traits certains d'un portrait plus authentique, moins romantique et plus individuel.

La correspondance du maître permet souvent à notre auteur de préciser davantage tel ou tel aspect de sa personnalité. Les appréciations que donnent de lui les savants et les seigneurs qu'il fréquenta nous révèlent un Rubens, leur pareil pour la distinction, nullement la sorte de prince orgueilleux et de marchand intéressé que certains commentateurs ont essayé de nous imposer.

---

(1) Leo VAN PUYVELDE, *Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het einde van de Middeleeuwen*, Gent, W. Siffer, 1912.

Sans atteindre l'envergure d'un Léonard de Vinci comme philosophe et inventeur, ni la capacité unique pour sonder les âmes de Rembrandt, sans éprouver l'inquiétude de la pensée d'un Michel Ange, Rubens était possédé pourtant d'un immense appétit de connaissances.

« Pour mener à bien les innombrables commandes qu'il recevait de toute part, il avait besoin d'un certain confort de bourgeois cossu. Mais il sut garder intacts le bon sens, la simplicité de bon aloi du milieu social dont il était issu ».

A tous les honneurs, à toutes les jouissances l'artiste semble avoir préféré le travail régulier et la paix du foyer.

Il se levait chaque matin à quatre heures et, après avoir entendu la Messe, « se livrait pendant toute la journée à un travail assidu, interrompu seulement par un frugal repas, faisait, au crépuscule, une promenade à cheval et passait la soirée en famille ou avec des amis.»

Voilà un portrait quelque peu différent de celui qu'on n'a que trop longtemps imposé à notre imagination dans les ouvrages savants comme dans les livres de vulgarisation.

C'est dans le miroir de ses œuvres qu'il convient de retrouver son vrai visage, écrit M. van Puyvelde, à condition « de savoir lire ce langage fait de formes, de plans, de volumes, de couleurs, de relations entre ces éléments plastiques par lequel l'artiste ressuscite en nous ses propres états d'âme, ce qu'il a vécu dans ses meilleurs moments.»

Ce qu'on y lit ? La teneur de vie, une imagination extraordinairement féconde, une grande sérénité, un merveilleux équilibre et surtout un génie créateur sans pareil.

Le résultat ? Une ode à la joie universelle de la vie traduite en formes mouvantes et somptueuses couleurs !

Sa vitalité était telle, son ivresse de vivre si grande qu'il ne pouvait concevoir des formes qui ne fussent pénétrées de vie. Même sous leurs haillons, les miséreux ne sont jamais faméliques, ni repoussants.

Il se jouait des difficultés, saisissant, avec une vérité absolue, les corps en mouvement ou même en chute. Comme l'écrit M. van Puyvelde, « aucun modèle n'aurait pu prendre l'attitude donnée à Phaéton ou à Icare : des corps « flottant naturellement et librement dans l'espace.»

On demeure surpris, ensuite, par cette démesure dans la puissance, par cette vigueur dans la facture, une facture qui va s'élargissant avec les années. Artiste créateur dans toute l'acception du terme, Rubens ignora les tâtonnements, l'élaboration pénible. Ses esquisses ne sont, en général, que des modèles à soumettre au client, tandis que beaucoup de dessins, lui attribués, doivent être plutôt des « études de détails exécutés, d'après ses tableaux, par d'autres artistes.»

L'ampleur de son génie suffit à expliquer le caractère d'universalité de ses compositions. « Possédé par un sens extraordinaire de la grandeur..., c'est à peine si sa vie journalière a trouvé un écho dans sa production : quelques portraits d'êtres chers, le souvenir d'une promenade avec sa jeune épouse, ou, comme dans *Le Jardin d'Amour*, d'une galante compagnie rassemblée à la campagne.»

Et ici M. Leo van Puyvelde détaille la sublime métamorphose que subissent, dans l'esprit du peintre, ses paysages « inspirés des paisibles campagnes brabançonnes... pour devenir comme autant de fêtes de la vie intense de la nature. Le paysage, chez Rubens, devient une portion de l'univers ou l'arbre, membre d'un grand organisme vivant, ne représente plus une espèce. Gainsborough et Constable se sont souvenus de cette leçon.»

Les personnages, chez le maître anversois, « n'échappent pas à ce frisson amplificateur... tous sont transposés par les volumes, les mouvements, les courbes et les plis des vêtements, par l'éclat de la carnation. Toujours le peintre magnifie, dépassant le particulier pour se hausser jusqu'au général.»

Et le savant auteur passe en revue, avec une pertinence nourrie d'observation et de compréhension, un ensemble de tableaux ,pour illustrer ses constatations quant à « l'apport capital de l'âme septentrionale si noblement représentée dans la peinture de Rubens, comme elle le fut dans l'art littéraire par Shakespeare ou dans l'art musical par Beethoven.»

M. van Puyvelde brosse ensuite un large tableau de cet art, un tableau d'historien averti, mais aussi de poète, évoquant cette époque exceptionnellement féconde en talents : notre XVII[e] siècle. Il y situe le jeune Pierre Paul, réfute maintes considérations erronées, longtemps tenues pour définitives, et passe au crible d'une critique sévère les prétendues traces d'influences subies et d'emprunts apparents faits à des peintures et des sculptures que le jeune maître a pu voir et étudier en Italie.

Il y a là le travail plein de précision d'un historien d'art qui a su dominer l'abondante matière picturale et écrite pour montrer comment, tout en demeurant proche de la forme, Rubens a su faire œuvre originale sans « aucune obédience directe » à l'œuvre dont il s'est simplement « souvenu comme d'un modèle animé auquel son imagination apportait une plastique nouvelle.»

C'est dans ces controverses surtout que M. Leo van Puyvelde a montré la finesse de son jugement ; c'est dans les analyses serrées qu'il a fait preuve de sa vaste érudition et de son talent d'écrivain. Il réfute des déductions trop hâtives quant aux emprunts que le peintre aurait fait à l'art italien, emprunts qui auraient développé chez lui le sens de la grandeur et de la mesure. Il est indéniable que le maître flamand, comme tous les italianisants et les romanistes qui franchirent les Alpes, a éprouvé une admiration profonde pour les peintres italiens et singulièrement pour le Titien ; mais en dehors des copies qu'il exécuta de certaines compositions et portraits du maître vénitien, l'emprunt qu'il fit « de la composition d'une figure, d'une attitude, d'un groupement, d'une idée plastique, même de tonalités, toujours l'artiste sut assimiler cet emprunt le transformant en quelque chose de personnel, appartenant bien à son monde à lui. Ce ne fut jamais une soumission de sa part. Toujours il reste créateur, l'emprunt n'entamant jamais l'essentiel de son style.» On ne saurait mieux dire ! (1).

En histoire de l'art on ne devrait parler d'influences « que lorqu'un artiste soumet son style à celui d'un autre.» En conséquence, M. van Puyvelde examine quelques-uns de ces emprunts largement transformés. Si l'opposition des lumières et de l'ombre a pu faire songer aux pyrotechnies du Caravage, il est flagrant que le clair-obscur chez le Flamand ne présente jamais pareille crudité, il n'est point le résultat de l'opposition violente des ombres opaques et des trouées claires si caractéristique chez le peintre italien. Chez Rubens, le clair-obscur est brossé en une pâte liquide d'une demi-douzaine de couleurs transparentes. Toujours la gamme y est d'un diapason plus élevé, d'un effet plus chantant.

Bien que Rubens, comme tous les artistes de son temps, ne se faisait « aucun scrupule de chercher une inspiration dans l'art du passé comme dans l'art contemporain », il se tournait plus volontiers vers la nature : de nombreuses études, d'une observation minutieuse, en font foi.

Avec raison, M. Leo van Puyvelde réfute l'opinion du Dr. G. Glück et de F.M. Haberditzl qui considèrent la plupart des dessins de Rubens comme des « projets pour tableaux, en partie des esquisses de compositions, en partie des études de détail.» Or, les esquisses-modèles montrent avec quelle aisance le maître jetait sa composition sur le panneau. Ces dessins sont plutôt des exercices que l'artiste poursuivit durant toute sa carrière. Il s'y révèle d'ailleurs « un des plus grands dessinateurs du monde... Il élague, condense, va à l'essentiel.

---

(1) Pour la question des influences, voir aussi de M. Leo VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande à Rome*, pp. 143 et suivantes. (Bruxelles, Editions de la Librairie Encyclopédique, 1950).

Il ordonne, compose, invente. Il ne délimite pas. Il suit le volume, le modèle, le nuancement de la lumière. On en arrive à se demander si de tels dessins sont encore faits d'après nature ou s'ils sont déjà pure invention de l'artiste.»

Passant ensuite à l'examen du génie créateur de Rubens, M. van Puyvelde, dans une brillante exposition qui serait à citer tout entière, évoque l'âme du génial artiste, la vie de l'esprit qui fut, chez Rubens, un long et immense développement d'impressions subies et ressenties, pouvant ressurgir dès l'instant où un faisceau lumineux vient les éclairer.

Doué d'une prodigieuse mémoire des formes et des couleurs, le grand maître anversois reproduisit ainsi, à des dates parfois fort éloignées, l'image d'un enfant, d'une femme, image plus ou moins modifiée selon les circonstances d'après celle qu'il avait conservée fidèlement en son cerveau.

Qu'il parle de la conception artistique, de la forme, du coloris ou de la facture, M. Leo van Puyvelde nous introduit, si j'ose dire, dans l'intimité du maître, dans son atelier où, la palette au poing, il s'attaque à des compositions immenses qu'on a l'habitude de contempler de loin. « Leur exécution ne diffère en rien de celle des esquisses, si ce n'est que la brosse remplace le pinceau. L'allure en devient plus large et comme plus souveraine...»

Et voici pour la technique : « Les ombres sont posées les premières, en une pâte légèrement frottée sur le panneau ou la toile. Les parties claires viennent ensuite. Les accents de lumière sont indiqués en empâtements. Le travail est toujours direct.»

Des œuvres inachevées, comme *La Bataille de Tunis*, des Musées de Berlin, montrent clairement que Rubens « travaillait d'inspiration, en inventant à mesure qu'il exécutait..., que les touches de son pinceau répondaient directement aux impulsions de son esprit et de son cœur.»

Passant en revue les rarissimes œuvres connues du temps de l'apprentissage de Pierre Paul, sa production de l'époque italienne, celle des premières années de son établissement à Anvers et enfin celle des années de sa pleine maturité, M. Leo van Puyvelde examine avec une indiscutable autorité, les caractères d'authenticité de cette abondance de chefs-d'œuvre. Ce faisant, il s'efforce d'esquisser l'évolution du style au long de cette brillante apparition dans le domaine de l'art, n'appuyant son étude que sur des constatations dans des œuvres signées ou dûment authentifiées par des documents.

Pour discerner ce qui est manifestement de la main du maître, il faut se baser sur son style, déclare M. van Puyvelde. Or, ce style livre le plus franchement ses caractères essentiels en procédant selon la méthode logique qui consiste à examiner soigneusement les esquisses le plus indiscutablement de sa main. On découvre ainsi que, dans ses grandes toiles, « le geste d'exécution est le même que dans les esquisses ; seulement il est plus large, la brosse remplaçant ici le petit pinceau de l'esquisse. La nervosité de l'exécution y est aussi perceptible que dans les esquisses, le frottis aussi vif, les traits et les touches sont aussi rapides et le velouté des contours s'y fond également avec le ton ambiant pour engendrer le mouvement continu.»

Et l'auteur demande : « Comment se fait-il qu'on ne l'ait guère observé à ce jour? C'est que les grands tableaux sont généralement difficiles à examiner. Ils pendent trop haut dans les églises trop sombres.»

Même dans les Musées, à cause de leurs dimensions, on les regarde de loin et de bas en haut. L'avantage de M. Leo van Puyvelde a été de pouvoir examiner soigneusement maints tableaux pendant qu'ils subissaient un nettoyage, sous ses yeux, couchés sur le sol. Se servant d'une passerelle qui les enjambait, il a pu s'approcher de toutes les parties de ces peintures et en scruter chaque détail.

La comparaison de ces vastes compositions avec les modèles qui devaient être préalablement soumis à l'appréciation du client, a révélé à M. van Puyvelde certaines modifications qui sont toujours des amendements : quel élève aurait eu l'audace de s'écarter ainsi

du modèle tracé par un tel maître ? Quel collaborateur aurait été assez fort pour trouver à corriger Rubens ?

Les dimensions de l'atelier de Rubens à Anvers, dont les restaurateurs ont retrouvé les murs, les fenêtres, le sol et les trous des gîtes, montrent qu'au plus trois tableaux de 5 m. sur 4 m. pouvaient être installés en face des fenêtres donnant sur le Nord. Peut-on considérer, dès lors, avec faveur, l'évocation d'une sorte de vaste usine où de nombreux disciples œuvraient à d'immenses tableaux ?

Après ce clair exposé de la situation que nous croyons pouvoir accepter sans aucune hésitation, l'auteur passe en revue les documents écrits qui ont donné naissance à la légende de l'usine de Rubens, des témoignages écrits, sans véritable valeur critique ni historique, à y regarder de près !

Qu'ajouter encore ? Si tout dans ce beau livre, magnifiquement et intelligemment illustré, n'est pas nouveau, ni inédit, — ce qui serait proprement inconcevable, — beaucoup y est mieux raisonné, plus savamment justifié ou infirmé et surtout plus agréablement présenté au lecteur comme au connaisseur. Il faut savoir gré à M. Leo van Puyvelde de nous avoir fait connaître un Rubens qui, suivant l'espression d'Emile Verhaeren, a montré à toute une génération de grands artistes « la route des sommets.»

Et qu'on ne croie point que, parce que ce livre se lit comme un roman, il ne soit point basé sur une érudition sérieuse. M. Leo van Puyvelde se déclare un ennemi de tout étalage d'érudition ; pour l'historien de l'art l'érudition est sa cuisine : il rejette les ingrédients sans valeur — (on ne le fait généralement pas dans les livres d'érudition savante) — et il garde ceux qui sont nutritifs.

Les discussions, les preuves précises, les références sont ici renvoyées à la fin du livre, en vingt-cinq pages serrées ; ce qui contribue beaucoup à la belle présentation du texte principal.

Un livre qui enrichit nos facultés d'appréciation et qui jette des clartés nouvelles sur une période qui semblait avoir livré tous ses secrets !

Camille Poupeye

MERCEDES ET VITTORIO VIALE. *Arazzi e Tappeti antichi.* Turin, 1952, 247 pp., 179 pl. dont 7 en couleurs ; H. 0 m 21 × L. 0 m 29.

L'Italie est encore très riche en tapisseries et en tapis anciens de haute qualité.

Une preuve nouvelle de ce fait, que personnellement nous avons eu l'occasion de constater maintes fois, vient d'être donnée par l'important ouvrage signalé ici, et qui n'est autre que le catalogue détaillé de la grande exposition qui se tint au palais Madama, à Turin, du 16 septembre au 30 novembre 1948.

Cette exposition, organisée par l'éminent directeur du Musée Civique, de Turin, M. Vittorio Viale, ne comportait pas moins d'une part, de 150 tapisseries murales européennes, plus 14 sièges recouverts de tapisseries (des ateliers de Delft, des Gobelins et de Beauvais) et d'autre part, de 60 tapis d'Orient auxquels avait été joint un tapis de la Savonnerie.

M. Viale s'étant réservé l'étude des tapis, celle des tapisseries avait été dévolue à sa fille, Melle Mercédès Viale.

Les quatre pages liminaires du volume sont consacrées à des considérations intéressantes et utiles de M. Attilio Pacces, Président des « Amici del Museo Civico di Torino », sur le but et la portée de l'exposition, et à la liste des collections publiques et privées, toutes italiennes, qui ont prêté leur concours.

Dans la première partie de l'ouvrage (pp. 13 à 157) due à la plume alerte de Melle Viale, le classement des pièces a été établi, autant que possible, par centres de fabrication et, pour chacun de ceux-ci, en suivant l'ordre chronologique.

Une notice claire et concise, indiquant l'état de la question, est consacrée à chacun de ces centres: Arras, Tournai, Touraine-Vallée de la Loire, Allemagne-Suisse, Bruxelles, Delft, Anvers, Vigevano, Milan, Venise, Ferrare, Florence, Rome, Paris, Beauvais, Aubusson, Turin, Naples.

Chaque tapisserie fait l'objet d'une description précise, accompagnée, lorsqu'il y a lieu, de comparaisons avec des pièces analogues, et suivie des références bibliographiques.

Les attributions des tapisseries aux divers centres de production ont été établies par une étude directe, attentive, d'une intelligente objectivité, en tenant compte bien entendu des données récentes de l'érudition.

L'auteur témoigne d'une prudence qui est rarement l'apanage des jeunes écrivains, et qui est particulièrement louable quand il s'agit, par exemple, de tel ou tel thème iconographique demeuré obscur ou des attributions aux hypothétiques ateliers de la Loire.

D'une matière extrêmement riche, ayant donné lieu à une littérature énorme et compliquée, qui abonde en contradictions, Melle Viale s'est efforcée, et ce n'est pas un mince mérite, de dégager l'essentiel; aussi son consciencieux travail, que nous devons nous contenter de signaler en gros, sans pouvoir songer à l'analyser en détail, pourra-t-il être, tel un fil d'Ariane, particulièrement utile aux étudiants, et servir souvent de base de discussions.

Les lecteurs belges seront tout spécialement intéressés par l'important chapitre consacré aux œuvres bruxelloises, lesquelles constituaient le plus fort contingent de tapisseries de l'exposition : plus de 50 pièces (du XVIe au XVIIIe siècle) sur 150 !

Plus de la moitié de ce contingent était constitué par des pièces inédites, dont bon nombre appartiennent à la période si brillante, pour la lisse bruxelloise, du premier quart de XVIe siècle. Parmi celles-ci se trouvaient trois de ces tapisseries du dôme de Vigevano auxquelles Melle Viale a consacré, d'autre part, une étude approfondie.

Les pièces bruxelloises déjà signalées, avant l'exposition, dans la littérature spécialisée, étaient les unes relativement peu connues, quoique souvent fort belles, les autres, au contraire, depuis longtemps célèbres.

Bien des énigmes subsistent encore au sujet de certaines de ces tapisseries, même des plus fameuses, même de celles qui ont fait couler le plus d'encre, telles par exemple ces « Fêtes de Henri III », conservées à Florence ,et dont une pièce était exposée à Turin, suite curieuse s'il en fut, que M. Ehrmann (Revue des Arts, 1952) rapproche, pour la date, de l'entrée du duc d'Alençon à Anvers en 1582, et d'Antoine Caron pour le style, nouvelle solution que nous signalons à titre exemplatif et parce que postérieure aux références bibliographiques indiquées.

Les chapitres les plus importants, après celui traitant des tapisseries bruxelloises, sont ceux qui se rapportent aux productions de Paris et de Turin.

Signalons, à propos de ces dernières, le précieux Appendice (pp. 147 à 157) contenant des documents d'archives inédits.

Si nous ajoutons que les 122 planches (dont trois en couleurs) illustrant l'excellent travail de Melle Viale, sont très claires, très lisibles, et constituent de ce chef un riche matériel d'étude, nous aurons assez dit l'intérêt de cette contribution à l'histoire générale de la tapisserie.

La recension de la seconde partie de l'ouvrage, consacrée presque exclusivement aux tapis d'Orient par M. Viale, sort du cadre de cette Revue et, au surplus, le nom seul de son auteur est un garant de l'excellence de la méthode adoptée dans son exposé.

Il nous suffira donc d'indiquer le plan de celui-ci. Après une notice historique générale suivie d'une très abondante bibliographie, le classement s'ordonne par grandes régions : la Perse, le Caucase, l'Egypte, l'Asie Mineure, le Turkestan oriental.

Dans le chapitre consacré à la Perse, les merveilleux tapis des XVIe et XVIIe siècles sont répartis en trois subdivisions, chacune précédée d'une notice particulière : tapis à

médaillons de la Perse septentrionale, tapis de la Perse orientale, tapis dits du Shah Abbas (dits aussi Polonais).

Le chapitre relatif à l'Egypte comprend aussi trois parties : tapis « Mameluks », dits autrefois « de Damas », tapis de l'Egypte ottomane à décor naturaliste appelés communément de la Cour de Turquie, tapis à décor kaleidoscopique communément dits « syriens ».

Quant à celui consacré à l'Asie Mineure, il traite successivement des tapis à décor géométrique, des tapis Ushak (à médaillons, à étoiles, tapis de prière) et de tapis de types divers.

Plus de cinquante planches excellentes dont quatre en couleurs constituent une illustration d'autant plus précieuse que plus des deux-tiers des tapis reproduits étaient demeurés inédits.

L'ouvrage de Mercedes et Vittorio Viale est assurément — et c'est peut-être le plus bel éloge qu'on en puisse faire — une magnifique entrée en matières au catalogue général, réclamé par M. Attilio Pacces dans sa préface, de toutes les collections de tapisseries et de tapis anciens conservés encore en Italie.

L'édition due à la firme Ilte (Industria Libraria Tipografica Editrice) de Turin est très soignée.

M. Crick-Kuntziger

H. GERSON. *Het Tijdperk van Rembrandt en Vermeer. De Nederlandse Schilderkunst*, deel II. Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1952, 68 pages de texte, 183 photographies.

Onzième tome de la collection « De Schoonheid van ons Land », cet ouvrage de H. Gerson fait suite à un premier volume, que le même auteur a consacré à la Peinture néerlandaise de Geertgen à Frans Hals et dont le compte rendu a paru dans le nº XX,4 de cette revue.

Nous retrouvons ici les qualités d'écrivain et d'historien de l'art que nous avons pu apprécier dans le volume précédent. Ce qui est aussi très agréable pour le lecteur c'est de pouvoir constamment contrôler, sur les planches, les commentaires fournis par l'auteur, celui-ci s'étant donné la peine de renvoyer régulièrement le lecteur de son texte aux photographies. Rien de si fastidieux, en effet, qu'une description artistique non étoffée de la vision de l'œuvre.

Après avoir esquissé, dans son ensemble, l'époque que dominent le génie dramatique de Rembrandt et l'admirable talent de Vermeer de Delft, H. Gerson consacre d'abord une douzaine de pages à l'œuvre de Rembrandt lui-même, transcendante par sa monumentalité, la magnificence de sa lumière et sa concentration psychologique. Cependant plus pathétique et « baroque » au début, comme dans la « Crevaison des yeux de Samson », la « Ronde de Nuit » et même dans ses premiers portraits, le maître de Leiden tendra, dans la seconde période de sa vie qu'il passe à Amsterdam, à plus d'intimité et à plus de classicisme.

Rembrandt eut de nombreux élèves. Cette école, qui subit l'influence « baroque » du maître, fournit matière au chapitre suivant. Elle contraste avec l'école dite académique, qui jouit en Hollande à cette même époque d'une vogue considérable.

L'art du portrait, si florissant en Hollande, ne fut pas l'apanage de quelques spécialistes. Nombreux furent les peintres de paysage et de genre qui s'y adonnèrent aussi. L'auteur analyse les principales tendances qui gouvernent cet art difficile et l'illustre d'admirables reproductions : groupes officiels, comme celui des arbalétriers par Bartholomée Van der Helst, ou portraits intimes, comme celui d'un jeune garçon par Gérard ter Borch.

Cependant la peinture de genre occupe une place plus prépondérante encore dans l'école hollandaise, entre autres à Amsterdam et à Harlem. A Jan Steen, peintre de genre extrêmement populaire, un chapitre spécial est consacré. Tandis qu'à Leiden Gérard Dou

se distingue par son raffinnement et fait école dans ce sens, Pieter de Hooch et surtout Jan Vermeer créent leurs chefs d'œuvre à Delft.

L'auteur étudie ensuite le paysage hollandais ou héroïque, domaine où excellent Jan van Goyen et Jacques van Ruisdael, le paysage peuplé d'animaux, celui dominé par l'architecture et enfin la marine. Quant à la nature morte, elle fut en Hollande une des expressions du goût général pour les sujets familiers et non déclamatoires.

Il y a peut-être une petite lacune dans cette belle étude de l'illustre école hollandaise du XVIIe siècle. La table des planches ne contient, en effet, que des données sommaires : nom de l'artiste, date et titre du tableau. Il eut été souhaitable, semble-t-il, qu'on y trouva aussi mention de la matière du support, des dimensions de l'œuvre et de la signature éventuelle. Mais ces données intéressent évidemment plus les spécialistes que le grand public. Tout le monde accueillera en tout cas avec joie la publication de H. Gerson, qui enrichit utilement la bibliographie concernant la peinture hollandaise.

J. Helbig

Eug. DE SEYN. *Geschied- en Aardrijkskundig Woordenboek der Belgische Gemeenten.* — Tweede, bijgewerkte uitgave. — Turnhout, z.d., 2 delen, LXVIII en 1583 bl., 10 kaarten, rijk geïll.

Dat van dit woordenboek, verschenen in de beide landstalen, een tweede uitgave het licht zag, bewijst dat het boek beantwoordt aan een noodzakelijkheid. Ter inleiding geeft de schrijver een aantal bondige uiteenzettingen betreffende de geschiedenis, de wapens, enz. van de Belgische gemeenten ; een tweetal bladzijden worden gewijd aan de ontwikkeling van de bouwkunst in België. Hier moge al dadelijk opgemerkt worden dat waar de schrijver de kenmerken van de verschillende stijlen wil aangeven hij niet spreekt over de Barok. In het Lexicon wordt trouwens de Renaissance bepaald als de stijl van de XVIe, de XVIIe en de XVIIIe eeuw, ook al wordt de term Barok wel gebruikt bij de beschrijving van de gemeenten. De lijst van de voornaamste gebouwen en monumenten vernietigd of beschadigd ten gevolge van oorlogsdaden 1940-1944 zal velen dienst bewijzen.

Bij de beschrijving van de gemeenten wordt gestreefd naar een synthetisch overzicht van de geschiedenis, de voormalige eigenaars of heren van de feodale goederen; de afstanden en het bevolkingscijfer worden voor iedere gemeente aangestipt ; men vindt er inlichtingen betreffende handel en nijverheid, enz. waarbij een overvloedige illustratie is gevoegd van de belangrijkste monumenten.

Uit dit onvolledig overzicht moge blijken dat dit werk een rijke documentatie bevat, dat de raadpleging ervan vele opzoekingen en dus ook veel tijd besparen kan. Ook voor archeologen en kunsthistorici kan het zeer nuttig zijn.

Dat een zo uitgebreid als veel omvattend werk vatbaar is voor verbeteringen, dat er ook een aantal vergissingen in voor komen zal iedereen begrijpen. We willen hier slechts op een tweetal ervan wijzen; we beperken ons daarbij tot het gebied van dit tijdschrift.

Vooreerst een woord over de bibliographie : de schrijver wenst zich te beperken tot een algemeen opgave van geraadpleegde werken en verwijst naar de steeds aangroeiende reeks van bibliographies van de gemeenten. Maar waarom de Graf- en Gedenkschriften van Oost Vlaanderen vermeld en niet die van Antwerpen ? Waarom de gids van Cosyn voor Brussel en niet die van Schobbens voor de omstreken van Antwerpen ? Naast dit gebrek aan evenwicht, is het opvallend dat recente werken niet worden aangegeven ; zo worden verschillende « Inventarissen van Kunstwerken » vermeld, maar niet de meest recente van J. de Borchgrave en Courtoy. Een systematisch ingedeelde bibliographie met bij voorkeur algemene werken, zou het boek zeker ten goede komen en het een meer wetenschappelijk uitzicht verzekeren.

In de beschrijvingen van de gemeenten vielen ons een aantal vergissingen op; zo bijv.: in de O.L. Vrouwkerk te Mechelen wordt de preekstoel en het gestoelte toegeschreven aan

Theodoor Verhaegen ! over de reeks biechtstoelen en over de preekstoel van de St Pieterskerk in dezelfde stad wordt niet gesproken ! en we zouden meerdere voorbeelden kunnen aanstippen.

We zullen echter niet stilstaan bij deze details en brengen graag hulde aan Eug. de Seyn voor de ontzaglijke arbeid door hem geleverd, voor de degelijkheid van de beschrijvingen, die hoe bondig ook, toch het voornaamste aangeven.

De uitgave is zeer verzorgd. Een « Woordenboek » moet groeien en dient steeds te worden bijgewerkt. Geleidelijk kan dit boek een waardige tegenhanger worden van het « Modern Woordenboek ».

Ad. JANSEN

RHEINARD FRAUENFELDER, *Die Stadt Schaffhausen, Die Kunstdenkmäler des kantons Schaffhausen, vol I, Die Kunstdenkmäler der Schweiz, vol XXVI*, Bâle, 1951, in 8°, 484 p., 630 ill.

Schaffhouse est une ville de médiocre importance, mais elle a merveilleusement gardé son cachet ancien. Il faut chercher la cause de cette heureuse préservation dans le mode de vivre des Suisses qui savent unir au goût du confort et du progrès le respect du passé, mais il doit y avoir eu un autre facteur : un souci constant et déjà très ancien chez les autorités municipales de préserver les moindres souvenirs du passé, tout en pratiquant un urbanisme éclairé et judicieux. C'est ainsi que cette ville possède encore la plupart des tours de son ancienne enceinte. Si elles se ressemblent toutes dans leur extrême simplicité, le château du Munot est un exemple très curieux de l'architecture militaire du milieu du XVIe siècle. Ses puissantes casemates annoncent déjà les citadelles modernes, mais son plan incliné hélicoïdal évoque encore un peu le donjon médiéval.

L'église abbatiale de Tous-les-Saints compte parmi les bon exemples de l'architecture romane des régions germaniques. Elle surgit d'un vaste complexe de bâtiments monastiques, où l'on peut trouver de belles galeries de cloître et des sculptures romanes un peu rudes, mais intéressantes.

L'église Saint-Jean en style gothique tardif, nous montre à ses nefs latérales de belles résilles de nervures enrichies de nombreuses clefs sculptées. Par leur réalisme, elles font un singulier contraste avec une série de consoles précocement inspirées de l'art italien.

L'Hôtel de ville offre à notre vue de belles boiseries du XVIIe siècle. Dans la salle des archives on peut admirer le camée de la Paix, œuvre du premier siècle, qui constitue pour nous un souvenir cruellement évocateur. Il proviendrait du butin de Granson. Que le Téméraire n'a-t-il mieux compris la leçon de cette allégorie ?

Presqu'une moitié de l'ouvrage contient la description de maison patriciennes. Bon nombre de celles-ci sont ornées de beaux stucs. Ce ne sont pas des œuvres à intéresser vivement des étrangers, mais il y aurait des comparaisons à faire dans l'interprétation des styles français à l'étranger.

Jean SQUILBECK

H. W. JANSON, *Apes and Ape Lore*, Studies of the Warburg Institute, n° 20, Londres, 1952, in 8°, 384 p et LV pl.

Cet ouvrage est bien dans la ligne habituelle du célèbre Warburg Institute, où l'on pousse généralement les recherches dans le sens de l'analyse approfondie du « contenu intellectuel de l'art », c'est-à-dire l'iconographie et la genèse des thèmes. Pour M. Janson en particulier, l'histoire de l'art est un chapitre de celle de la civilisation et ne peut en être dissociée.

Le singe fut longtemps pour l'homme une énigme. Aux premiers âges du christianisme, il constituait une image du démon, pour devenir plus tard celle de l'homme déchu, parce que pécheur, puis durant le bas Moyen âge, un simple sujet d'amusement.

Cette évolution des idées s'explique par le progrès de la connaissance du monde. Durant le haut Moyen âge, l'Occident ne connaissait les singes qu'à travers des traditions et des mythes de l'antiquité et il s'en faisait une idée terrifiante. Dès que les croisades eurent créé un contact avec les contrées lointaines, l'aversion diminua. A partir du XIIe siècle, les relations commerciales avec l'Asie et l'Afrique s'amplifiant, on commença à acclimater des singes en Europe. Introduits par les jongleurs dans les maisons riches, ils devinrent des bouffons muets pour grands seigneurs, laïcs ou ecclésiastiques.

Cette évolution concorde d'autre part avec le progrès scientifique. Pour les auteurs des premiers bestiaires, l'animal n'existe que pour symboliser des idées morales. Avec le renouveau de la philosophie aristotélicienne, la réalité physique cesse d'être considérée comme une simple image d'idées.

A chaque étape de cette évolution, M. Janson nous montre comment les idées sont traduites par des formes, les deux éléments constituant l'art.

Il a fait une place à nos artistes, notamment à Pieter Breughel et à Henri met de Blès, mais évidemment il n'a pu tout analyser, nous donnant ainsi un beau sujet à proposer à un séminaire d'histoire de l'art. Il faudrait relever toutes les figurations de singes dans notre peinture, dans notre sculpture (stalles de Diest et d'Aerschot par exemple), dans nos arts industriels et les commenter en fonction des thèses émises par M. Janson.

L'appendice nous donne un excellent exemple de la sagacité de l'auteur devant des problèmes très ardus. Que de fois n'avait-on pas tenté d'expliquer la célèbre et hallucinante gravure figurant le groupe du Laocoon avec ses personnages mués en gorilles? M. Janson semble avoir trouvé la solution. L'estampe aurait été gravée à la demande de Vésale comme diatribe contre les anatomistes s'obstinant à vouloir étudier le corps humain par la dissection de singes. Cette découverte, déjà très intéressante en elle-même, renforce de plus l'attribution au Titien, parce que l'artiste était lié avec Vésale.

Jean Squilbeck

G. R. DRIVER, John C. MILES, *The Babylonian Laws*, Edited with Translation and Commentary ; Volume 1, Legal Commentary. — Oxford, Clarendon Press, in-4°, xxxi, 517 p. : 50 shellings.

Le cinquantième anniversaire de la découverte de la Stèle des Lois de Khammurabi par le P. Scheil à Suse au début de 1902, ne pouvait être commémoré de façon plus digne que par la publication d'une somme des nombreuses études auxquelles ce document capital a donné lieu. Cette somme nous est présentée en collaboration par Driver et Miles. Elle s'inscrit dans une série de travaux consacrés par ces deux auteurs aux droits de l'ancien Orient, le premier volume, paru en 1935, traitant des lois assyriennes, et le volume que voici devant être suivi d'un autre sur les lois akkadiennes et sumériennes (p. 17 n.1), que des découvertes très récentes nous ont permis de connaître beaucoup mieux. Ce volume ne traite donc que des lois du royaume de Babylone, mais dès à présent les auteurs ont pourtant tenu compte de la législation antérieure pour situer les lois de Khammurabi (p. 6-17), ce qui constitue un progrès considérable.

Il est bon que ce travail de synthèse soit fourni par des savants anglais qui, vivant dans un pays de droit coutumier, sont plus aptes que leurs collègues des pays de droit écrit à saisir la nature de la législation orientale. Le P. Scheil, trouvant la Stèle des Lois, lui a donné le nom de Code, ne concevant vraisemblablement plus de compilation juridique sous une forme autre que celle des codes qui lui étaient familiers. Dominés par les mêmes préjugés, les commentateurs français et allemands du droit babylonien ont voulu le forcer dans les catégories du droit romain. Les auteurs anglais se rebiffent contre cette violence (p. 50). Habitués à une autre mentalité juridique, ils savent que Khammurabi n'a pas publié

de code, et pour caractériser son œuvre juridique, trouvent dans leur vocabulaire des ressources que nous avons perdues ; selon eux il ne s'agit même pas d'un recueil de *statutes of the realm*, mais bien de *case-laws*, dont le juge s'inspire mais qu'il n'applique pas littéralement (p. 52-53). Voici éliminé le problème auquel se buttent les juristes formés à la tradition du droit écrit et qui, troublés par les divergences fréquentes entre les lois de Khammurabi et la pratique juridique, constatent avec étonnement que le « code » ne fut pas appliqué.

Faisant donc abstraction de tout système, les auteurs commentent le recueil de lois pour lui-même, en respectant l'ordre des matières. Je n'ai pas à entrer ici dans le détail de cet exposé magistral, qu'il me suffise de dire qu'il se substitue à tous les travaux existant. Ce premier volume sera suivi d'un autre, donnant les textes juridiques avec traduction.

G. Goossens

O. R. GURNEY, *The Hittites* (Pelican Books A 259). — London, Penguin Books, 1952 ; in-8°, xvi et 240 p., 32 pl., 19 fig.: 3 sh. 6 p.

Dans la Bible, quelques apparitions qui intrigaient les exégètes, dans la littérature classique, un passage de l'Odyssée où les commentateurs antiques perdaient déjà leur science, voilà à quoi se ramenait la tradition manuscrite sur les Hittites. La révélation de leur importance dans l'ancien Orient, une des découvertes majeures du XIXe siècle, fut l'œuvre de savants anglais, au point que le français même, abandonnant pour désigner ce peuple la forme qui lui était propre, Héthéens, admis la forme anglaise, Hittites. Il est d'autant plus étonnant que, dès que les fouilles mirent à la disposition des chercheurs un matériel d'étude adéquat, à partir du début du XXe siècle, l'intérêt disparut en Angleterre, et le développement considérable pris par l'étude des Hittites en Allemagne puis en France ne s'y refléta dans aucune synthèse. La publication du volume de Gurney comble donc une lacune de la bibliographie anglaise ; pourtant c'est trop peu dire, car l'étude est tellement complète, mais aussi tellement originale, qu'elle dépasse les synthèses dont nous disposons en d'autres langues, les unes étant légèrement vieillies, les autres trop sommaires. Qui voudrait s'initier à l'histoire et à la civilisation des Hittites ne pourrait trouver meilleur guide que celui-ci, avec cette restriction que les faits politiques sont en général exposés plus longuement dans les ouvrages français.

Gurney a travaillé directement d'après les sources, et les citations nombreuses, très personnelles, ne sont pas un des moindres attraits de son livre. On appréciera surtout les exposés sur la vie militaire, la vie religieuse, la littérature, plus précis que ceux d'études similaires. L'art est tout aussi bien traité, quoiqu'on regrette de ne pas trouver dans le chapitre qui lui est consacré un traitement adéquat de l'architecture, l'auteur ayant préféré parler de l'architecture militaire et de l'architecture religieuse dans des chapitres antérieurs. Une récapitulation sommaire aurait été bienvenue, si la compression imposée à l'auteur pour rester dans les limites du volume ne s'y était vraisemblablement opposé.

J'enchaine une remarque plus générale. Le marché est actuellement dominé par le volume à prix réduit, commandé le plus souvent à des auteurs qualifiés qui nous fournissent d'excellents manuels. Malheureusement l'édition a lieu dans des conditions qui excluent toute justification des opinions avancées, et l'auteur en est réduit à des expédients, dont le plus commode est une bibliographie détaillée. Dans son volume sur les Hittites, Gurney a recours à ce procédé, la bibliographie (15 pages) est très complète ; il est néanmoins évident que seul le lecteur aussi familier que l'auteur lui-même avec les sources peut deviner la base des opinions avancées et l'origine des citations. De tels volumes nous mettent dans une position d'autant plus fausse qu'ils sont originaux, ce qui est le cas ici. Sous prétexte de vulgarisation, ils ne sont utilisables que pour le spécialiste, tandis que l'étudiant qui s'initie ou le tenant d'une autre discipline qui cherche à s'éclairer se trouvent en présence

de renseignements, parfaitement exacts, mais pratiquement incontrolables, à moins de recherches fastidieuses et peut-être sans espoir, dans la bibliographie. Nous risquons de retourner de cette manière à un stade préscientifique, où la valeur d'un renseignement ne dépendra plus d'une justification controlable mais du prestige de l'auteur qui l'aura donné, sans justification. Il y aurait là un danger réel de stagnation si le spécialiste ne poursuivait ses travaux sans tenir compte des opinions avancées dans ces petits livres; que Gurney ne soit donc pas surpris si on démontre bientôt de façon très savante plusieurs de ses conclusions. En bref, je regrette que les conditions présentes de l'édition nous offre trop de livres qui ne permettent pas à l'ininitié d'en tirer tout le profit souhaitable et qui obligent l'initié à refaire le travail. Il en est malheureusement ainsi du petit chef-d'œuvre qu'à réalisé Gurney sur les Hittites, et qui aurait été parfait s'il n'avait pas respecté scrupuleusement les consignes de la collection. G. Goossens

C. SCHUCHHARDT. *Aus Leben und Arbeit.* W. de Gruyter, Berlin, 1944. Gd. 8°, 392 pp., 51 pl.

Cette autobiographie de Carl Schuchhardt ne donne non seulement la mesure de son talent comme écrivain, elle nous permet surtout de pénétrer dans le cercle très étendu de ses amis et relations dont la plupart figurent parmi les grands noms de l'archéologie et de la philologie allemande. Nous assistons ainsi à des pérégrinations dans la Dobroudja en compagnie de Domascewski, puis en 1886 aux fouilles de Pergame, avec Humann et Conze ; Michaelis, Kiepert et Wolters visitent le chantier. L'étude des trouvailles de Pergame à Berlin, mit Sch. en rapport avec Helbig, Kekulé, Koepp, Gercke, Studnickazka, Robert, Mommsen et tant d'autres. Après vingt années d'activité à Hannovre, e.a. les fouilles de Haltern, Sch. accepta la direction du Musée archéologique de Berlin, en 1908, fonda de « Prähistorische Zeitschrift », et se trouva bientôt en antimonie avec G. Kossinna et le groupe « Mannus ». Ses travaux l'obligèrent à laisser l'élaboration de « Reallexikon der Vorgeschichte » qui lui fut proposée, à son collaborateur Max Ebert. Parmi les nombreuses fouilles que Sch. exécuta jusqu'en 1928, les fortifications préhistoriques de l'époque des Invasions retinrent surtout son attention. Ce livre, riche en détails utiles, écrit d'un style alerte, comporte une série de témoignages précieux sur le monde philologique et archéologique allemand de la fin du XIXe et du premier quart de ce siècle ; c'est certes l'ouvrage de Sch. qui vieillira le moins. M. E. Marien

C. SCHUCHHARDT. *Alteuropa. Die Entwicklung seiner Kulturen & Völker.* W. de Gruyter. Berlin, 1944 (5e édit.), gd. 8°, 378 pp., 51 pl., 21 fig.

Cet ouvrage dont la 5e édition a paru après la mort de l'auteur et reproduit sans changement l'édition précédente, présente les mêmes qualités de style et d'exposé que l'autobiographie dont il a été question ci-dessus. Sch. a tenté d'écrire une synthèse de la préhistoire européenne en amalgamant ses impressions de voyage et les résultats de ses travaux et un tableau général, dépouillé de tout détail secondaire. L'image obtenue présente une allure bien homogène et certes, du moins pour le lecteur non averti, très convaincante. Il faut cependant, à chaque page, faire le partage dans les hypothèses très personnelles de l'auteur, entre ce qu'il y a à retenir, ce qui est à traiter avec réserve et ce qui est franchement dépassé. Il suffira de citer quelques exemples. Le tableau du Paléolithique est ici vraiment suranné; de même que peu accepteront encore la chronologie donnée pour le Néolithique (la civ. du Michelsberg vers 4000) et les âges des métaux (la pér. Mont. V entre 1000 et 800 p. ex.). Considérons aussi combien Sch., en plaçant la Céramique Rubanée après la civilisation du Michelsberg, fausse l'image non seulement du Néolithique, mais des âges des métaux subséquents ; ajoutons-y que Sch. considère le groupe du Michelsberg comme

étant à l'origine des civilisations de Ciempozuelos et d'Almeria, et l'on se rendra compte que pour ne pas s'égarer dans ces hypothèses, en général pas suffisamment présentée comme telles, le lecteur fera bien de garder ouvert, sur le coin de sa table, une synthèse bien objective et à la hauteur de l'état des questions, comme par exemple les « Prehistoric Foundations of Europe » C.F.C.U. de Hawkes ou le « Dawn of European civilization » de V. G. Childe. Car Carl Schuchhardt n'a pu être que de son époque et cela ne diminue en rien cette remarquable figure.

H. E. MARIEN

DELLA SANTA, Dr. ELISABETH. *La Galerie du Mercator. Les collections polynésiennes et micronésiennes des Musées Royaux d'Art et d'Histoire.* Avant propos de Henri Lavachery. 15,5×23 cm, 78 pp., 14 pl. — Uitg. De Sikkel, Antwerpen 1952.

Deze beschrijvende kataloog van één der zalen der Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, is niet een blote opsomming der ten toon gestelde voorwerpen, doch is zodanig opgevat dat hij tegelijk een bondige inleiding is tot de zo boeiende, aristocratische kultuur van de Stille Oceaan. Na een kort geografisch-ethnologisch overzicht betreffende het Polynesisch en Micronesisch gebied, volgt, per eiland of eilandengroep, telkens een historische, geografische en ethnologische samenvatting, een beknopte bibliografie en dan de beschrijving der geëksposeerde stukken (samen 428 nummers). Deze methode dunkt ons, voor het gestelde geval, heel goed gekozen te zijn.

Een voortreffelijke gids, waaraan de bezoeker ook achteraf nog iets heeft. Vooral ook dank zij de 14 zeer fraaie platen (1 kaart en 25 voorwerpen).

Dr. J. WEYNS

FOCILLON, HENRI. *L'An Mil,* Collection Henri Focillon. Paris. Armand Colin, 1952, in 8°, 155 p. et 20 pl. h.t.

La gloire d'Henri Focillon n'est pas près de faiblir. Ses disciples et ses admirateurs ont fondé en France et aux Etats-Unis, deux sociétés pour honorer sa mémoire en continuant dans la mesure du possible son œuvre de mise en pleine valeur de la culture occidentale. Le premier souci de ces groupements a été de publier des manuscrits inédits délaissés par le maître. Cela nous a valu une excellente monographie consacrée à Piero della Francesca. Le présent ouvrage est tronqué. En effet, H. Focillon n'a pas eu le temps d'en pousser la rédaction plus loin que le préambule. Heureusement il sera complété par des études publiées par ses élèves, selon son esprit, selon ses directives et problablement à l'aide de notes prises au cours de ses inoubliables leçons à l'Institut de France.

Henri Focillon a été un des plus grands penseurs du XXe siècle. Comme l'a dit Marcel Laurent, sa « Vie des Formes » a révélé en lui un grand philosophe. Il n'y a donc pas à s'étonner qu'en raison de l'universalité de son talent, il conviendrait peut-être de dire génie, il se soit montré ici un remarquable historien. La thèse vise à décéler dans le déroulement des événements de la fin du Xe siècle et du début du XIe siècle les prodomes de l'efflorescence d'une haute culture. Ainsi assistons-nous actuellement à une reconquête de notre passé. Pour le XVIIIe siècle, la culture commençait à la Renaissance. A l'époque romantique on a redécouvert le Moyen Age gothique, puis on s'est avisé de parler d'une renaissance du XIIe siècle et maintenant la célèbre nuit de mille ans sera réduite à quelques siècles proches des invasions.

JEAN SQUILBECK

COURTAULD INSTITUTE OF ART, (Univ. de Londres), *Bibliography of the History of British Art,* tome V, 1938-1945, Cambridge, University Press, 2 in 8°, XXX + 207 + 486 pp.

Voici un précieux instrument de travail pour tous ceux qui s'intéressent à l'art anglais et à ses relations avec celui du continent. Le dépouillement des revues a été fait avec une

conscience scrupuleuse et les références sont classées selon une méthode rigoureuse. Le présent volume a un intérêt particulier, parce qu'il s'étend en majeure partie sur une période où nos relations avec la Grande-Bretagne ont été interrompues par des événements douloureux. Ainsi relevons-nous quelques études qui normalement auraient été analysées dans notre revue:

DUNNING (G.C.). The distribution of black Tournai fonts, *Antiquaries Journal*, t. XXIV, 1944, pp. 66-68.

ESDAILE (Katherine A.), The interaction of English and Low-Country Sculpture in the 16th century, with a note on the works of Joseph Hollemans of Barton-upon-Trent, *Warburg Institute Journal*, t. VI, 1943, pp. 80-88.

EDWARDS (Ralph), The role of antiques today, furniture and tapestry, at Hamsterley Hall, *Country Life*, t. LXXXVII, 1940, pp. 229-231, (cite des tapisseries de Tournai).

Ces quelques indications ne doivent dispenser personne de consulter ce précieux répertoire où il y a beaucoup à glaner.

JEAN SQUILBECK

REVUES ET NOTICES. - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS
BEELDHOUWKUNST EN NIJVERHEIDSKUNSTEN

— Nous nous excusons de signaler tardivement une importante contribution à l'étude des *Sculpteurs liégeois du XV*ᵉ et du *XVI*ᵉ *siècle* (Liège, sans autre indication, 1951, in 8°, 16 pp.). M. Jean YERNAUX y met en œuvre des textes récoltés dans les archives de la cité ardente. Malgré leur intérêt réel nous ne les commenterons pas, parce qu'il nous tarde de porter notre attention sur un problème déjà ancien, mais posé à nouveau. Jules Helbig avait-il entièrement tort d'estimer que le retable de Saint-Denis à Liège pourrait être attribuable à des artistes du lieu, voire aux Suavius ? Sur l'œuvre même, M. Yernaux n'a rien trouvé, sauf qu'il peut en situer l'exécution entre 1522 et 1537. Ceci paraît avoir déjà son importance, puisque cela le place dans une période où le marquage était général à Bruxelles, Malines et Anvers. De plus, les abords des problèmes sont tout à fait modifiés. Servais l'Imagier qui en 1365, sculpta la grande custode pour la châsse de saint Lambert à la cathédrale de Liège devait être pareillement capable de tailler un retable. De toutes façons, Staes Seraerts exécuta en 1457 celui d'Erkelenz et en 1462 celui de Lens-sur-Geer, Henri Wathier en ouvra plusieurs, Colet Fanson sculpta en 1484 celui de Saint-Martin en l'Ile à Liège, tandis que Jean Pallenge de Huy tailla en 1509 celui de Landelies. M. Yernaux ne conteste pas les commandes passées à Bruxelles et signale celle faite en 1487 par les Sœurs Blanches de Huy. Pour notre part, nous rappelons, d'après Joseph Destrée, une mention analogue dans les comptes de la collégiale Saint-Martin à Liège en 1480, mais il est tout naturel que lorsque l'on s'adresse fréquemment à des ateliers d'une autre région, on tâche d'en ouvrir chez soi et deux productions peuvent coexister.

— M. Raymond PEETERS a tenu sa promesse de nous faire mieux connaître la véritable personnalité artistique de Jean-Claude de Cock (1667+1735), sculpteur anversois d'un talent peut-être secondaire, mais particulièrement important, parce qu'il constitue la transition entre les baroques et les classicistes. On sait qu'il a travaillé pour Guillaume III au château de Bréda, mais on n'y trouve pas des témoins certains de sa manière. Il ne reste donc guère pour l'étudier que les stalles de l'église Saint-Pierre de Turnhout. M. R. Peeters analyse d'abord les thèmes iconographiques et les replace dans le mouvement de spiritualité dont relevaient les chanoines réguliers de Korsendonck, détenteurs de l'œuvre jusqu'à la suppression du chapitre par Joseph II. L'étude du style nous intéresse plus directement. Les stalles de Turnhout achevées en 1713 sont donc à peu près contemporaines de celles de

Notre-Dame de Tamise, dues à Gilles-Adrien Nijs et leur prototype commun doit être recherché dans les stalles des Frères Mineurs d'Anvers. La filiation est d'autant plus certaine que ces œuvres sont attribuées à Louis Willemsens et à Artus Quellin le Jeune, auteurs probables des stalles de Wouw, que M. Conrad donnait à Jean-Claude de Cock *(Het XVIIIe eeuwse Koorgestoelte der St. Pieters Kerk te Turnhout, Een gewrocht van Joannes Claudius de Cock anno* 1713, Taxandria, nouvelle série, t. XVIII, 1952, nº 1/2, 50 pp. et 14 pl.

— M. le chanoine Placide LEFEVRE a donné dans *Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique* (33e année, 1952, nº 2, pp. 117-133), la cinquième suite de ses précieuses *Archives des arts*, où il se montre le digne continuateur d'Alexandre Pinchart. Cette fois ce sont des *Orfèvres et Joailliers* qui ont retenu son attention. Les documents s'étagent de la fin du XIIIe siècle à celle du XVIIIe siècle, mais presque tous appartiennent à la période pour laquelle les archives communales de Bruxelles ont été détruites, ce qui les rend extrêmement précieux pour les archéologues.

— *L'art du vitrail au pays mosan* a des origines lointaines trop souvent oubliées. M. Jean YERNAUX nous rappelle opportunément certains témoignages : Liège, IXe siècle, Saint-Hubert, 1064, Saint-Trond, 1099, Stavelot 1131 et 1175, Val-Benoît 1231. Ainsi y a-t-il donc eu des verriers wallons contemporains de Renier de Huy, de Godefroid de Huy, de Nicolas de Verdun et d'Hugo d'Oignies et vraisemblablement d'un talent au niveau du leur. Si l'une ou l'autre de leurs œuvres subsistait, il apparaîtrait probablement qu'ils ont joué un rôle important dans l'éclosion et la première efflorescence de l'art du vitrail en Occident. Pour les XIVe et XVe siècles, M. Jean Yernaux tire des archives une série de noms qui peuvent être ceux de simples vitriers, mais aussi d'artistes. Liège a tenu un rôle important dans l'apogée de la peinture sur verre au XVIe siècle, surtout entre les années 1520-1530. Comme le style ne diffère pas de celui qui règne dans le reste du pays, on serait tenté, comme on l'a fait, d'attribuer les vitraux de Liège à des artistes venus de Bruxelles et d'Anvers, mais M. Yernaux montre que la cité des princes-évêques a possédé de véritables dynasties de peintres sur verre, auxquelles il est impossible de nier une activité importante. Le XVIIe siècle fut, par contre, une période de décadence accentuée encore par le pseudo-mécenat de parvenus, qui n'eurent de cesse tant qu'ils n'eurent pas remplacé les belles fenêtres historiées par des compositions héraldiques flattant leur vanité de frais annoblis *(Bulletin de la Société des Bibliophiles liègeois*, t. XXVIII, 1951, p. 123-176).

— La Monumental Brass Society d'Angleterre porte un intérêt constant aux lames funéraires de cuivre. C'est ainsi qu'un de ses membres les plus actifs et les plus compétents, M. H. K. CAMERON a été recueillir des informations à Lubeck. Nous retiendrons de son concis mais substantiel rapport, que le tombeau d'Henri von Bochold n'est pas flamand, mais revient à un graveur local vivant vers 1344, Johann Apengeter. Le style, si différent d'ailleurs de celui de nos provinces, l'indique déjà ; sauf une tentative récente, nos archéologues le revendiquaient rarement pour notre pays. Il faut enregistrer la perte de deux œuvres flamandes : la lame de Tydemann Berck et celle de Johann Cligenberg, réduite à l'état de fragments *(Brasses at Lubeck*, Monumental Brass Society Transactions, vol. IX, part II, 1952, pp. 72-75).

— M. l'abbé J. R. VERELLEN a dépouillé avec soin les archives d'Hérenthals pour y retrouver l'histoire des cloches de la ville et des fonderies qui s'y établirent. Il fait connaître ainsi Frans Claes (1572+1626), saintier assez important et son lointain émule Jordaen Smets (vers 1706) *(Klokken en Klokgieters te Herenthals*, Taxandria, nouvelle série, t. XVIII, nº 2, 1952, 27 p.).

— En nous décrivant minutieusement les fragments de *Poëles en terre cuite de la province de Luxembourg (XVe-XVIe siècles)*, M. René BORREMANS nous aurait déjà rendu un service

très appréciable, mais mieux encore, il nous conduit au seuil d'une découverte probable. Les fouilles de Durbuy et d'Arlon ont fait découvrir des spécimens ne portant aucune trace de feu et en outre, se présentant comme des pièces de rebut. L'auteur conclut très logiquement qu'il y a vraisemblablement eu des fours dans les deux localités et ce fait jette de nouvelles lumières sur les origines de l'art de la céramique dans notre pays *(Bulletin de l'Institut Archéologique du Luxembourg,* 1953, nº 1, pp. 15-33).

— Mme M. Risselin-Steenebrugen a réussi le tour de force de commenter en dix pages seulement toutes les principales *Dentelles belges* de la *Salle E. Van Overloop* aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Evidemment, on peut regretter qu'on n'ait pas sacrifié quelques planches en faveur du texte quand il y avait tant à dire. Cependant l'auteur a trouvé le moyen d'expliquer les origines du métier de la dentelle, issu de celui de la passementerie, ses principales techniques : fils continus ou coupés et à l'aiguille ou aux fuseaux, son interprétation à travers la succession des styles, ses différents points : Flandre, Bruxelles, Binche, Valenciennes, Malines (Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, s.d., in 8º, 21 pp., 31 pl.).

— Nous aurons peu de commentaires à émettre au sujet de la plaquette consacrée par Mlle M. Calberg aux *Broderies historiées du Moyen Age et de la Renaissance*, des mêmes musées (Liège, Georges Thone, s.d., in 8º, 19 pp., 27 pl.). En effet,les collections nationales, comportant de nombreux spécimens du célèbre *opus anglicanum* et de broderies allemandes ou italiennes, la majeure partie du texte échappe à notre analyse ; d'autre part, certaines des œuvres d'art national signalées ont heureusement fait,de la part de l'auteur, l'objet d'études recensées précédemment dans cette revue.

— Le besoin d'un *Guide du visiteur aux musées Curtius et d'Ansembourg — Archéologie et Arts décoratifs* se faisait sentir. M. Joseph Philippe a comblé cette lacune en adoptant un plan fort simple : une notice historique sur les deux édifices et les collections, puis un itinéraire à travers les salles. Le texte se complète d'un riche album de planches judicieusement choisies et sobrement commentées, sans oublier les références bibliographiques essentielles. La Vierge de dom Rupert (pl. XII) est située au milieu du XIIe siècle, par comparaison au « Mystère d'Apollon » (pl. XIII) daté, par contre, d'une façon moins précise. Pour notre part, nous aurions osé opter dans les deux cas pour la première moitié du XIIe siècle. L'albâtre anglais, représentant saint Jean, a été encore étudié depuis Paul Clemen (pl. XVIII). Une pénétration de l'influence anglaise à Liège flatterait assez nos idées, mais provisoirement nous n'aurions pas osé attribuer à une des salles le vocable Tudor (pl. XVIII). Nous avons déjà marqué notre peu d'enthousiasme pour la dénomination de « Régence liégeoise » (pl. XLIV, LI, etc.). En bref, si par scrupule de conscience, nous avons relevé quelques imperfections, nous n'en estimons pas moins que M. J. Philippe a mené à bien une entreprise pleine d'écueils et a trouvé le juste milieu si difficile à atteindre. Son travail ne découragera pas les profanes, et les spécialistes ne manqueront pas de le consulter. Les édiles liégeois n'ont pas dilapidé l'argent des contribuables en subventionnant l'édition et leur exemple devrait être suivi (Liège, Institut archéologique liégeois, Maison Curtius, 1952, in 8º, 58 pp. et 70 pl.).

Jean Squilbeck

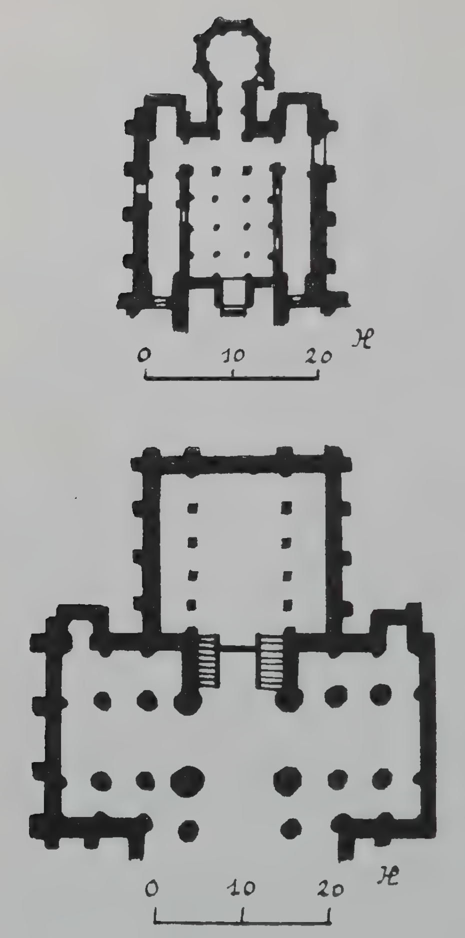
Le chevet roman de Saint-Bertin à Saint-Omer et l'architecture franco-lotharingienne

L'abbatiale bénédictine de Saint-Bertin à Saint-Omer fut reconstruite de fond en comble sur l'initiative de l'abbé Bovon. Le chantier s'ouvrit en 1045 ou 1046. On termina les maçonneries et la couverture sous la prélature d'Herbert, c'est à dire entre 1065 et 1081. Un incendie survenu quelques années plus tard exigea une restauration d'ensemble, accomplie sous les abbés Jean Ier d'Ypres et Lambert, probablement achevée pour la consécration du 1er mai 1105. A ce monument s'annexait une crypte à laquelle on travaillait en 1050. L'édifice, détruit à la fin du Moyen Age, s'est complètement effacé de la surface du sol. Nous n'en saurions presque rien si deux campagnes de fouilles, effectuées sous la monarchie de Juillet, n'avaient permis aux archéologues audomarois de prendre des notes, des relevés, des croquis et de dresser le plan des soubassements (1).

Légèrement excavée, la crypte comprenait une chapelle rectangulaire entourée d'un déambulatoire de même tracé. Isolée de ses collatéraux par deux murs épais, la chapelle s'ouvrait par une arcade sur le carré du transept. Accessible à chacune de ses extrémités par deux escaliers entés sur les croisillons, le déambulatoire desservait trois oratoires donnant sur la galerie du fond : deux à peu près carrés et placés dans l'axe de ses branches latérales, le dernier au centre et repoussé au bout d'un bref couloir. Ruinée, semble-t-il, par l'incendie d'environ 1085-1090, la crypte fut dès lors condamnée tandis qu'on abaissait le niveau du dallage du sanctuaire supérieur.

L'église proprement dite était presque de plain pied avec la crypte puisque, pour passer de la première à la seconde, il suffisait de descendre quelques marches. On y distinguait un chœur, une nef et un transept

(1) J'ai analysé le monument dans mes *Eglises et chapelles de l'abbaye de St-Bertin antérieures au XIIIe s. (Bull. archéol. du Comité des travaux hist., 1936-1937)*, 609-611 et 616-627 ; le plan des soubassements, établi d'après A. Beaufort, occupe la p. 615. J'ai repris l'examen de certains points dans un autre opuscule : *Sur les abbatiales préromane et romane de St-Bertin (Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XVIII, 1949), 3-8.



Crypte et chevet de St Bertin
à St Omer
(Restitutions)

accompagnés de collatéraux. Deux absidioles presque carrées se greffaient sur l'extrémité des croisillons. Le chevet épousait les contours de la crypte, mais je ne saurais affirmer que les oratoires carrés de celle-ci se répétaient à l'étage. Accessible par les escaliers qui encadraient la porte de la chapelle inférieure, le sanctuaire principal avait reçu le plan d'un rectangle, superposant son mur de fond à celui de la crypte, côtoyé par deux bas-côtés ne communiquant pas avec les croisillons (1) et dont je doute qu'ils aient formé déambulatoire, par l'addition d'une branche transversale répondant à celle du dessous (2). Tel était du moins l'état originel. Quant aux transformations accomplies à la suite de l'incendie, je suis bien obligé d'avouer qu'elles m'échappent, sauf l'abaissement du niveau du dallage, certainement accompli avant 1110.

Négligeons l'élévation, qui demeure inconnue, mais efforçons-nous d'assigner quand même au chevet bertinien une place dans l'évolution de l'architecture religieuse. Si mes hypothèses sont justes, le sanctuaire et ses colla-

(1) A la réflexion je crois devoir adopter la plupart des hypothèses présentées par E. Wallet à la suite des fouilles de 1831, qu'il avait suivies de fort près ; voir sa *Description d'une crypte et d'un pavé-mosaïque de St-Bertin* (Douai, 1843), 61-64. Je crois donc à l'existence primitive des deux escaliers montant du carré du transept au sanctuaire, à l'ouverture de la chapelle de la crypte par une large baie percée entre ces degrés, enfin au débouché direct du déambulatoire de la crypte sur chacun des croisillons ; toutes hypothèses assises sur des indices très sérieux et que je n'ai pourtant pas admises dans mes travaux antérieurs.

(2) L'examen attentif des plans dressés par Wallet et Beaufort à la suite des fouilles — nos seules sources à cet égard — me suggèrent les hypothèses suivantes : 1°) sanctuaire dénué d'annexes comme en plusieurs basiliques bâties dans la Belgique occidentale aux Xe et XIe siècles (abbatiale

téraux s'inscrivaient à l'intérieur de trois murs dessinant un rectangle sur le sol. Ils formaient donc une bâtisse homogène et ramassée, délimitée par des plans rectilignes et quasi-distincte du reste de l'édifice, puisque l'arc triomphal en enjambait la seule issue. Quelle est la raison de cette demi-fermeture ? Pourquoi les ailes ne s'ouvraient-elles pas sur les croisillons suivant la coutume ? La découverte de leur destination primitive nous donnerait la clé de l'énigme. Faut-il y voir des chapelles ? J'en doute parce qu'on les avait retranchées du public. Reste une solution : celle de sacristies, l'une servant peut-être de chartrier ou de trésorerie. Telle est à mon avis la seule façon d'expliquer convenablement une anomalie qui n'est au fond qu'apparente.

L'art chrétien a produit effectivement, et dès sa jeunesse, bien des spécimens de chœurs encadrés par deux salles de service, notamment en

---

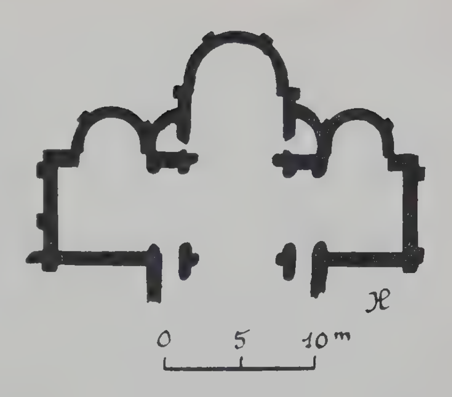
St-Bavon de Gand, collégiales de Nivelles et de Soignies) — 2°) sanctuaire encadré par deux bas-côtés aussi longs que lui comme en la cathédrale gothique de Laon — 3°) sanctuaire encadré par deux annexes latérales semblables à des bas-côtés, mais fermées sur le transept et se terminant ou non par des oratoires correspondant à ceux de la crypte, suivant la formule appliquée vers la même époque à la collégiale picarde de Nesle — 4°) sanctuaire environné d'un déambulatoire rectangulaire desservant ou non deux chapelles placées au dessus des oratoires de la crypte.
Notons d'abord quelques spécimens de déambulatoires rectangulaires dotés de chapelles : celui de l'abbatiale bretonne de Maxent (Ille-et-Vilaine, IXe s.) conduisait à une chapelle d'axe (R. Couffon, *Essai sur l'archit. religieuse en Bretagne du Ve au Xe s.*, dans les *Mém. de la Soc. d'hist. et d'archéol. de Bretagne*, XXIII, 1943, p. 31), tandis que ceux de la cathédrale d'Old Sarum (Sir A. Clapham, *English romanesque archit. after the Conquest*, Oxford, 1934, p. 23 et 45) et de l'abbatiale de Romsey (Hampshire), édifices bâtis en Angleterre au début du XIIe siècle, desservaient chacun trois chapelles alignées sur la branche transversale (Clapham, op. cit., 45, et F. Bond, *An introd. to English church archit. from the XIth to the XVIth cent.*, Oxford, 1913, t. I, p. 121).
Quelques remarques supplémentaires s'imposent. 1°) L'épaisseur des murs enveloppant la crypte et la puissance des contreforts y adossés ne convenant qu'à un édifice assez élevé, la largeur et la profondeur du sanctuaire supérieur, annexes comprises, égalait certainement celles de la crypte. 2°) Si l'épaisseur des murs latéraux de la chapelle inférieure tend à prouver que ces maçonneries recevaient le poids de murs ou d'arcades de l'étage supérieur, les piles des arcades unissant cette chapelle au déambulatoire de la crypte semblent avoir été trop minces pour supporter des murs ou d'autres piles au fond du sanctuaire principal. — 3°) Les portes unissant les croisillons au déambulatoire de la crypte étaient trop larges pour laisser place à un accès direct des croisillons au bas-côtés du sanctuaire ; ces bas-côtés n'étaient donc accessibles que par le sanctuaire lui-même. 4°) Fermés sur le transept, ces bas-côtés ne pouvaient constituer les éléments d'un déambulatoire, puisque le déambulatoire est par définition une galerie de circulation ouverte au public, et cette considération enlève toute raison d'être à une branche transversale hypothétique ; l'étroit couloir qui contourne l'abside de la Trinité de Caen et qu'on serait tenté de m'opposer, résulte d'un artifice de construction et n'a jamais rempli le rôle d'une galerie de circulation.
En définitive l'étage supérieur du chevet de St-Bertin, à la veille de l'incendie de 1085-1090 environ, était ainsi disposé : au milieu le sanctuaire principal, aussi large que la chapelle inférieure, mais plus long d'une travée puisque son mur de fond s'alignait exactement sur le mur de chevet de la crypte ; à droite et à gauche deux bas-côtés aussi longs que le sanctuaire, privés d'issues directes sur le transept et se terminant peut-être par deux oratoires carrés superposés à ceux de la crypte.

Orient et dans l'Afrique du Nord. J'en connais en Occident une série d'exemplaires dont quelques uns remontent à l'époque mérovingienne. Je vois en effet des sacristies dans les salles rectangulaires juxtaposées aux sanctuaires de Dompeter (1) en Alsace et d'une petite basilique d'Aix-la-Chapelle (2) entre les VIe et VIIIe siècles, de Saint-Martin d'Angers au VIIe ou au IXe (3), de l'abbatiale de Werden-sur-la-Ruhr au IXe (4), de la cathédrale de Constance vers 1060 (5), de la collégiale picarde de Nesle (6) vers la fin du XIe siècle, et de Saint-Ursmer de Lobbes en Hainaut, église secondaire d'un monastère bénédictin, vers 1095 (7). Or Constance et Nesle se présentaient sous la forme de bâtisses rectangulaires, où les ailes s'alignaient sur le chevet du chœur, selon la formule adoptée à Saint-Bertin et dans nombre d'églises syriennes (8).

Le thème connut d'autres applications en Lotharingie et dans le centre de la France, tout au long des XIe et XIIe siècles, mais on y raccourcit les sacristies à tel point que leur profondeur devint à peu près égale à celle des absidioles voisines. On a conservé le plan rectangulaire à Saint-Plechelmus d'Oldenzaal (9) sur le bas Rhin, à la collégiale brabançonne de Sainte-Gertrude de Nivelles (10), à l'abbatiale de Limbourg-en-Hardt dans le Palatinat (11), à la prieurale lorraine de Relanges (12), aux abbatiales poitevines

(1) Bas-Rhin. Voir E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau* (éd. de Berlin, 1949), 17 et 96.
(2) Voir ibid., 17 et 92.
(3) G. H. Forsyth, *L'église St-Martin d'Angers*, dans le *Bull. monumental*, CX (1952), 210 et 215.
(4) E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau* (éd. de Berlin, 1938), 18 et 143.
(5) Ibid., 122
(6) Somme. Voir P. Héliot, *Le chevet de la collégiale de Nesle, l'architecture scaldienne et les influences allemandes en Picardie*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XX (1951), 276-279.
(7) S. Brigode, *L'archit. religieuse dans le S.-O. de la Belgique*, I (Bruxelles, 1950), 81 et 89.
(8) Toutefois une très petite abside en hémicycle s'adossait au mur du chevet d'Angers tandis qu'à Nesle ce mur, fort épais, contenait des oratoires superposés et des escaliers à vis. A Aix et Dompeter l'abside également demi-circulaire était presque totalement engagée dans ses annexes.
(9) Over Yssel. Voir Fr. Vermeulen, *Handboek tot de geschiedenis der nederlandsche bouwkunst* (La Haye, 1928-1941), I, 185 et 337.
(10) Voir l'abbé R. Lemaire et St. Leurs, *Les origines du style gothique en Brabant* (Bruxelles, 1906-1922), I, 250, et II, 128. On se demande si le chevet et le transept étaient achevés lors de la consécration de 1046 ; cf. S. Brigode, *Les églises romanes de Belgique* (3e éd., Bruxelles, 1944), pl. 7.
(11) Palatinat Rhénan. Voir Lehmann, op. cit., 54 et 123. On bâtit l'édifice d'environ 1025 à 1045.
(12) Vosges. Voir G. Durand, *Eglises romanes des Vosges* (Paris, 1913), 111, 279 et 280. Le chœur en est séparé des absidioles : au N. par une tourelle d'escalier, au S. par une petite salle. Il en fut probablement de même jadis à l'église de Champ-le-Duc (Vosges); voir ibid., 110, 160, et Fr. Deshoulières, *Champ-le-Duc*, dans le *Congrès archéol.* de Nancy-Verdun (1933), 194. A la collégiale St-Hermès de Renaix (Flandre Orientale) les deux édicules qui séparent le chœur des absidioles furent à l'origine, soit des salles analogues aux précédentes, soit la souche de tourelles d'escalier inachevées ou dérasées ; cf. P. Rolland, *Un groupe belge d'églises romanes : les églises bicéphales à tourelles orientales*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XI (1941), 141.

de Saint-Savin (1) et de Nouillé (2), à l'église berrichonne de Saint-Hilaire-en-Lignières (3). Ailleurs on arrondit le chevet de ces salles : dans le Berry à l'abbatiale de Puyferrand (4), aux églises d'Ineuil (5), de Lignières (6), de Rezay (7) et de Bommiers (8); dans le Bourbonnais à l'église d'Huriel (9), à Saint-Pierre de Montluçon (10), aux prieurales de la Chapelaude (11), de Domérat (12) et de Saint-Désiré (13). Il semble bien que dans le Centre on ait à peu près limité la diffusion du thème aux frontières du diocèse de Bourges, sauf à l'étendre à celles des églises du dehors



Huriel
(d'après M. Génermont)

(1) Vienne. Voir M. Aubert, *St-Savin*, dans le *Congrès archéol.* de Poitiers (1951), 425. Le plan qui accompagne cet ouvrage me semble erroné à l'égard de la sacristie ; qu'on se reporte à celui que Melle E. Maillard publia en tête de son livre sur *L'église de St-Savin* (Paris, 1926). A St-Savin il n'y a qu'une sacristie, équilibrée au S. par une tourelle d'escalier et dont la forme est, soit rectangulaire (plan de Melle Maillard), soit polygonale (plan de M. Aubert).

(2) Vienne. Voir R. Crozet, *Nouaillé*, dans le *Bull. monumental*, XCVIII (1939), 271 et 275.

(3) Cher. Voir Fr. Deshoulières, *Les églises de France : Cher* (Paris, 1932), 219. Même ordonnance à l'abbatiale d'Aiguevive (Loir-et-Cher), mais les salles qui séparent les absidioles du chœur y sont postérieures au XVe siècle ; cf. Fr. Deshoulières, *Aigue-Vive*, dans le *Congrès archéol.* de Blois (1925), 417, 419 et 424. Les édicules romans à peu près carrés qui s'interposent entre le chœur et les absidioles des églises de Champniers, Lichères et Mouthiers en Charente, paraissent avoir originellement servi de passages et non de sacristies ou de débarras ; cf. J. George, *Les églises de France : Charente* (Paris, 1932), 62, 139, 176, et Ch. Daras, *Une particularité de l'art monumental en Angoumois au XIIe s.: les passages*, dans le *Bull. de la Soc. des antiquaires de l'Ouest*, 4e série, t. I (1949-1951), 41.

(4) Cher. Voir Deshoulières, *Egl. Cher*, 95.

(5) Ibid., Voir l'op. cit., 135.

(6) Ibid., Voir l'op. cit., 148.

(7) Ibid., Voir l'op. cit., 203.

(8) Indre. Voir Fr. Deshoulières, *Bommiers*, dans le *Congrès archéol.* de Bourges (1931), 511.

(9) Allier. Voir M. Génermont et P. Pradel, *Les églises de France : Allier* (Paris, 1938), 117, et Fr. Deshoulières, *Huriel* dans le *Congrès archéol.* de l'Allier (1938), 44.

(10) Voir Génermont et Pradel, 161, et P. Pradel, *Montluçon*, dans le même *Congrès*, 33.

(11) Allier. Voir Génermont et Pradel, 51.

(12) Ibid., Voir l'op. cit., 88.

(13) Ibid., Voir l'op. cit., 202, et Fr. Deshoulières, *St-Désiré*, dans le même *Congrès*, 162. A St-Désiré les sacristies sont bien plus longues que les absidioles, ce qui nous rapproche de la formule de Nesle et de St-Bertin, mais les éléments du chevet s'échelonnent en profondeur selon le principe du chevet dit bénédictin, de telle sorte qu'on se demande si, dans le Centre où le chevet bénédictin obtint un assez vif succès durant la période romane, la disposition des sacristies latérales n'a pas subi l'influence de ce genre de bâtisse (Génermont et Pradel, 202). On paraît avoir inséré des sacristies entre le chœur et les absidioles de la collégiale St-Ursin à Bourges (R. Crozet, *L'art roman en Berry*, Paris, 1932, p. 91), de la prieurale de Malval et de l'église de Nouzerines, toutes deux dans la Creuse (L. Lacrocq, *Les églises de France : Creuse*, Paris, 1934, p. 95 et 114).

que patronnait la grande abbaye berrichonne de Déols ([1]), mais, d'une façon générale, il s'agit d'un phénomène essentiellement monastique, propagé çà et là dans les églises paroissiales pour des raisons que je n'arrive pas à démêler ([2]). Notons au surplus qu'à Limbourg et à Saint-Désiré les sacristies surmontaient des escaliers descendant à la crypte : disposition qui rappelle en quelque mesure celles de Nesle et de Saint-Bertin.

Le transept bertinien était également caractéristique, tant par son étendue — sa longueur atteignait 46 m. hors œuvre — que par son plan. Flanqués de collatéraux, ses croisillons comportaient chacun trois travées. Deux absidioles presque carrées se greffaient sur le flanc regardant l'est : l'une et l'autre reléguées aux extrémités, isolées du sanctuaire et de ses annexes par un espace vide correspondant à une travée. Tout cela ressortit à des thèmes régionaux. Il est d'abord difficile de ne pas tenir l'édifice pour une réduction simplifiée du grand transept bénédictin de Saint-Remi de Reims, dont s'enorgueillissait alors, à juste titre, la métropole ecclésiastique de la Flandre et auquel les historiens d'art n'ont en général pas accordé l'importance qu'il mérite. Or ce monument, élevé entre 1039 environ et 1049, était cerné d'un collatéral qui ne desservait pas moins de six chapelles orientées et espacées ([3]). Voyons les choses de plus près.

Le thème initial est celui du triple sanctuaire : rappel symbolique de la Trinité divine ([4]). En l'occurrence le nombre n'entre pas seul en compte, mais encore la disposition des éléments de la bâtisse et leur écartement. On commença par aligner sur le mur de chevet trois absides espacées, mais

---

([1]) Indre. Voir CROZET, op. cit., 91, et GÉNERMONT-PRADEL, op. cit., p. X.

([2]) Si l'on a tout lieu de croire qu'en Occident on dota couramment de sacristies les églises cathédrales et conventuelles, au moins à partir du XI[e] siècle ou du XII[e], on ne paraît pas avoir gratifié de ces annexes les églises paroissiales françaises avant la fin du Moyen Age. En règle générale on me semble s'être contenté d'aménager en sacristie le fond de l'abside, derrière le maître-autel. En Gironde et dans le Pas-de-Calais les plus anciennes sacristies qui nous sont parvenues ne remontent pas au delà du XV[e] siècle ; cf. J.-A. BRUTAILS, *Les vieilles églises de la Gironde* (Bordeaux, 1912), 152, et P. HÉLIOT, *Les églises du Moyen Age dans le Pas-de-Calais (Mém. de la Commission des monum. hist. du Pas-de-Calais*, VII, 1951), fasc. I, p. 108. Celles des églises paroissiales berrichonnes et bourbonnaises que je viens d'énumérer font donc figures d'exceptions. Leur filiation me semble mystérieuse : survivances préromanes, influences syriennes propagée par les pélerinages en Terre-Sainte, désir d'imiter quelques églises monastiques de la contrée ? Je ne sais. Fr. Deshoulières a invoqué un besoin de dégagements auquel on aurait rarement satisfait pour ne pas nuire à l'harmonie de la bâtisse *(Bull. de la Soc. des antiquaires de France*, 1922, p. 160). Si son hypothèse était juste, on aurait généralisé cette solution dès l'époque romane, ce qui n'est pas. Je reste donc perplexe.

([3]) L. DEMAISON, *Reims*, dans le *Congrès archéol.* de Reims (1911), I, 83, et FR. DESHOULIÈRES, *Eléments datés de l'art roman en France* (Paris, 1936), 12.

([4]) Voir sur le symbolisme du chiffre [3] J. BALTRUSAITIS, *L'église cloisonnée en Orient et en Occident* (Paris, 1941), 51.

de dimensions à peu près égales, soit en les entant sur le transept, soit — lorsque manquait le transept — en les adossant directement au triple vaisseau qu'elles fermaient. Inauguré dans l'Occident au VII[e] ou VIII[e] siècle, le procédé se diffusa en cent ou deux cents ans sur une aire très étendue, puisque jalonnée par l'espagnole Saint-Jean de Baños ([1]) dont les absides carrées remonteraient au VII[e] siècle, par Saint-Emmeran de Ratisbonne et l'abbatiale d'Hersfeld ([2]) où les absides, décrivant sur le sol un demi cercle, dataient respectivement des VIII[e] et IX[e]. Cependant les Carolingiens, prenant des libertés avec le canevas primitif, ordonnaient la composition d'après un axe médian, déterminé par le sanctuaire central dont l'agrandissement proclamait la primauté ; tel était le schème de l'abbatiale saxonne de Corvey ([3]), œuvre du IX[e] siècle également. Ainsi modifiée, la conception originelle fut maintes fois rééditée dans l'Allemagne, les Pays-Bas, l'Angleterre et la France ([4]) : notamment à Sainte-Croix d'Utrecht, où le chœur et les absidioles d'environ le X[e] siècle étaient rectangulaires ([5]), et à Jodoigne en Brabant ([6]) où ils sont arrondis quoique ils ne datent que du XIII[e].

On appliqua même la formule à des basiliques pourvues d'un déambulatoire, quitte à rétrécir l'espace libre intermédiaire ([7]), et à la série fameuse des grandes basiliques romanes de pélerinage où les croisillons, allongés et flanqués de bas-côtés, furent dotés de deux, quatre ou six chapelles orientées. Le doyen d'âge de ces transepts très développés, bâti vers l'an mil ou peu après ([8]), fit la gloire de Sainte-Croix d'Orléans; suivi-

---

([1]) Vieille Castille. Voir V. LAMPEREZ Y ROMEA, *Hist. de la arquitectura cristiana española en la Edad Media* (Madrid, 1908-1909), I, 145.

([2]) Hesse. Voir sur ces deux édifices LEHMANN, *Der frühe Kirchenbau*, 11 et 21. Trois oratoires séparés s'alignaient aussi sur le chevet de la crypte à Saint-Médard de Soissons, bâtie au IX[e] siècle (J. HUBERT, *L'art pré-roman*, Paris, 1938, p. 23 et 58); je ne suis pas sûr que ces absides aient été contemporaines du corps de l'édifice.

([3]) LEHMANN, op. cit., pl. 35.

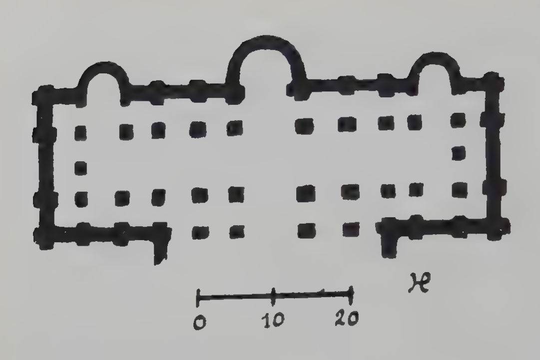
([4]) Exemples des XI[e] et XII[e] siècles à l'abbatiale de St-Sulpice-la-Forêt (Ille-et-Vilaine), à la cathédrale d'Angers, à Sorde-l'Abbaye (Landes), à St-Front de Périgueux, en l'église du Moûtier à Felletin (Creuse), à St-Etienne de Beaugency (Loiret), à Saint-André-de-Bagé (Ain), à St-Arbogast de Rouffach (Haut-Rhin), à l'abbatiale de Marbach (ibid.) et dans plusieurs églises d'Aquitaine dont la plus récente est peut-être St-Seurin de Bordeaux (XIII[e] s.).

([5]) LEHMANN, op. cit., 25 et 142.

([6]) Brabant belge. Voir R.-M. LEMAIRE, *La formation du style gothique brabançon*, I (Anvers, 1949), 216 et 218.

([7]) Spécimens à N.-D. de Jumièges (G. LANFRY, *Fouilles et découvertes à Jumièges*, dans le *Bull. monumental*, LXXXVII, 1928, p. 123) et à St-Augustin de Canterbury (J. BILSON, *Les chevets du XI[e] s. de St-Augustin de Cantorbéry et de Ste-Marie d'York*, ibid., LXIX, 1905, p. 211).

([8]) Après l'incendie de 989. Cf. l'abbé G. CHENESSEAU, *Orléans : cath. Ste-Croix* (dans le *Congrès archéol.* d'Orléans, 1931), 21 et J. HUBERT, *L'archit. religieuse du haut Moyen Age en France : plans, notices et bibliog.* (Paris, 1952), pl. 7 et p. 55.



Cathédrale d'Orléans
(restitution d'après J. Hubert)

rent, rangés dans l'ordre chronologique, ceux de Saint-Remi de Reims, Saint-Bertin, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Martial de Limoges, Saint-Jacques-de-Compostelle et Saint-Martin de Tours (1), auxquels s'ajoutèrent ensuite les cathédrales jumelles d'Arras (2) et de Laon (3). A la fin du XIIe siècle, on étendit la formule à des églises gratifiées de croisillons circulaires ou polygonaux qu'environnaient des collatéraux: les cathédrales de Soissons (4) et Cambrai (5), enfin Notre-Dame-la-Grande de Valenciennes (6).

On ne laissa naturellement pas de broder sur le thème. Au début du XIe siècle, semble-t-il, on eut l'idée de meubler le vide creusé entre le chœur et les absidioles au moyen d'édicules divers, dont les spécimens connus sont dispersés à travers la Lotharingie, l'Allemagne occidentale et le centre de la France. Suivant les lieux ces édicules sont des sacristies, chartriers, débarras, couloirs conduisant à des chapelles situées derrière le chevet, enfin des

(1) Cette famille de monuments fut étudiée par MM. J. Vallery-Radot, *(Eglises romanes: filiations et échanges d'influences*, Paris, 1931, p. 168 sqq) et E. Lambert (dans le *Catalogue de l'exposition...: l'art roman à St-Martial de Limoges*, Limoges, 1950, p. 27-42). La chronologie en fut modifiée par des recherches récentes ; voir sur la date des transepts de Limoges et de Tours : Fr. Salet, dans le *Bull. monumental* (CIX, 1951, p. 322-326), et Hubert (op. cit., 70-71). Je suis tenté d'ajouter à cette liste le long transept de l'abbatiale britannique de Bury St Edmunds (Suffolk), bâti à la fin du XIe siècle ou au début du suivant et doté d'un seul collatéral sur lequel se greffaient deux absidioles ou davantage ; voir Clapham, *Engl. rom. archit.*, 30 ; plan publié par V. Ruprich-Robert *(L'archit. normande aux XIe et XIIe s. en Normandie et en Angleterre*, Paris, 1885-1889, I, 71) et par E. Prior *(Hist. of gothic art in England*, Londres, 1900, p. 62).

(2) P. Héliot, *Les anciennes cath. d'Arras*, à paraître bientôt dans le *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites.*

(3) H. Adenauer, *Die Kathedrale von Laon* (Dusseldorf, 1934). L'auteur (p. 34-39) a tenté d'expliquer Laon par des exigences cultuelles qui demeurent énigmatiques, et par l'influence des grandes basiliques de pélerinage, ce qui me semble certain, mais il n'a pas insisté suffisamment, à mon gré, sur le rôle joué par St-Remi de Reims en l'occurrence.

(4) E. Lefèvre-Pontalis, *Soissons*, dans le *Congrès archéol.* de Reims (1911), I, 325.

(5) L. Serbat, *Quelques églises anciennement détruites du N. de la France*, dans le *Bull. monumental*, LXXXVIII (1929), 401, 403 et 413.

(6) Ibid., 420. M. Anfray *(L'archit. normande: son influence dans le N. de la France aux XIe et XIIe s.*, Paris, 1939, p. 66) a rangé dans la même catégorie l'abbatiale St-Lucien de Beauvais, mais il n'y a nul indice, à ma connaissance, de l'existence d'absidioles greffées sur les croisillons de cet édifice ; cf. E. Gall, *Die Abteikirche St. Lucien bei Beauvais*, dans le *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV (1926), 62 et 65-66.

escaliers descendant à la crypte. La série s'en poursuivit jusqu'à une date voisine de l'année 1200. J'en ai cité tout à l'heure des exemplaires à Limbourg-en-Hardt, Oldenzaal, Nivelles, Relanges, Saint-Savin, Nouaillé, dans plusieurs églises berrichonnes et bourbonnaises. Il faut signaler en outre les monuments où l'on remplaça les salles closes par des passages : escaliers droits desservant la crypte comme en l'abbatiale d'Heiligenberg (1), près d'Heidelberg, et dans la collégiale saxonne des Saints-Simon-et-Jude de Goslar (2) ; couloirs aboutissant à une chapelle de chevet comme en l'abbatiale de Neuwiller (3) en Alsace.

Notre-Dame-la-Grande
à Valenciennes

La tour centrale de l'abbatiale carolingienne de Centule-Saint-Riquier suscita une longue postérité. On en retint à la fois l'emplacement et les tourelles qui y donnaient accès : tourelles contenant aussi des escaliers à vis, mais plus fortes et plus élevées que d'habitude, de telle sorte qu'elles faisaient couramment figure de tours véritables. C'est à la fin du Xe siècle qu'on eut, en Lotharingie, l'idée de combiner cette formule avec les précédentes. En d'autres termes : on planta deux tours de ce genre entre le sanctuaire principal et les absidioles, mais sans toujours s'astreindre à compléter l'organisme par l'érection du clocher de croisée qui en avait été l'un des éléments essentiels. Le procédé, probablement inauguré à la cathédrale de Metz entre 965 et 984 (4), se diffusa rapidement dans les bassins de la Meuse et du Rhin, puis tomba finalement en désuétude après 1250 : exemples du XIe siècle à la cathédrale de Spire (5) et en la prieurale lorraine de

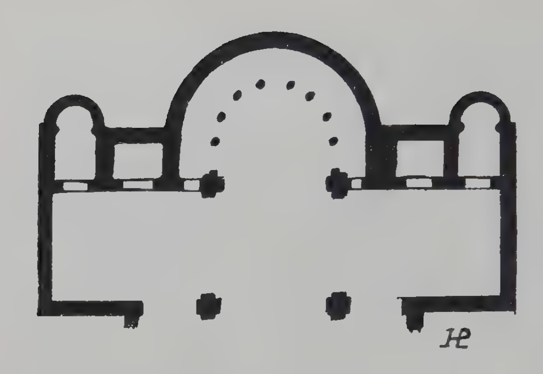
(1) Bade. Voir LEHMANN, op. cit., p. 115, pl. 46, et la notice en français qu'a publiée M. H.-P. EYDOUX dans *L'archit. monastique : actes et travaux de la rencontre franco-allemande des historiens d'art (Bull. des relations artistiques France-Allemagne*, 1951). On bâtit ce chevet vers 1030.

(2) LEHMANN, op. cit., p. 59 et 114, pl. 49. On consacra l'édifice en 1050. Je rappelle qu'à Limbourg les sacristies surmontaient des escaliers descendant dans la crypte.

(3) Bas-Rhin. Voir J. BANCHEREAU, *Neuwiller*, dans le *Congrès archéol.* de Metz-Strasbourg-Colmar (1920), 256, et R. KAUTZSCH, *Der romanische Kirchenbau im Elsass* (Fribourg-en-Brisgau, 1944), 259.

(4) M. AUBERT, *La cath. de Metz* (Paris, 1931), 7-9 et 105-109. — J. ERNST-WEIS, *Früh- und hochromanische Baukunst in Metz und Umgebung* (Berlin, 1937), 80.

(5) LEHMANN, op. cit., p. 140, pl. 46 et 55. Commencé vers 1030, l'édifice fut consacré en 1061.

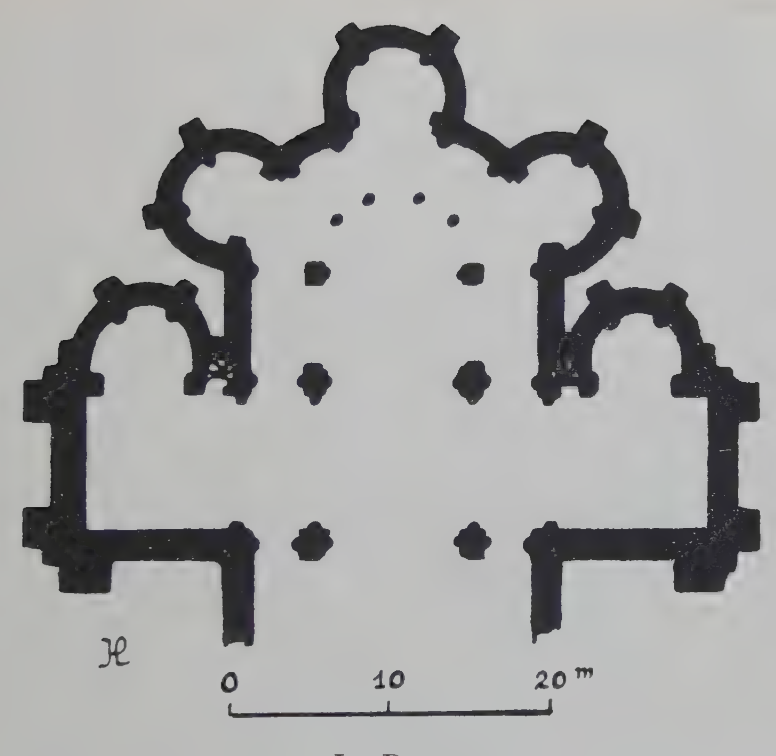


Notre-Dame de Maastricht
(d'après F. Vermeulen)

Lay-Saint-Christophe (1); du XIIe dans les abbatiales de Laach (2) et de Knechtsteden (3), à Saint-Pierre de Saint-Odilienberg (4) et à Notre Dame de Maastricht (5); du XIIIe à Merzig (6) et à Saint-Vincent de Metz (7). Il en fut probablement de même en la cathédrale Saint-Lambert de Liège vers 988-1015 (8) et en l'abbatiale de Saint-Trond vers 1099-1117 (9). Il se propagea jusqu'en Valois — à l'abbatiale de Morienval(10) —, mais connut son maximum de succès en Flandre et dans la région scaldienne : à Saint-Vincent de Soignies sous une date assez voisine de l'an mil (11), à Saint-Bavon de Gand entre 1003 et 1067 (12), à Saint-Nicolas de Messines (13), à l'église d'Hautem-Saint-Liévin (14) et et à Notre-Dame de Valenciennes durant le XIIe siècle, peut-être à Saint-Hermès de Renaix (15), à Sainte-Walburge de Furnes (16) et à l'abbatiale d'Afflighem (17).

---

(1) Meurthe-et-Moselle. Voir E. Lambert, *L'ancienne église du prieuré de Lay-St-Christophe et l'alternance des supports dans les églises de plan basilical (Bull. monumental*, CI, 1943), 228. Ici l'on a planté les tours de chevet — il n'y avait pas de clocher central — sur la première travée des collatéraux du chœur. Ces tours étaient séparées des absidioles : l'une par une tourelle d'escalier, l'autre par une niche. Ce chevet, conforme au type dit bénédictin, fut élevé vers la fin du XIe siècle.
(2) Prov. Rhénane. Voir M. Aubert, *Laach*, dans le *Congrès archéol.* de Rhénanie (1922), 121 et 128.
(3) Ibid., Voir *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* (Dusseldorf, 1892 sqq), t. III, fasc. 3, p. 27.
(4) Limbourg hollandais. Voir Vermeulen, *Handboek*, I, 182 et 283.
(5) Voir ibid., I, 186 et 196.
(6) Prov. Rhénane. Voir N. Irsch, *Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die Trierer-Lothringische Bautengruppe* (Augsbourg, 1927), 183.
(7) A. Boinet, *Metz*, dans le *Congrès archéol.* de Metz-Strasbourg-Colmar (1920), 56.
(8) Lehmann, op. cit., 35 et 124.
(9) Limbourg belge. Voir Vermeulen, op. cit., I, 191, et G. Weise, *Die ehemalige Abteikirche von St. Trond*, dans la *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, IV (1911), 124.
(10) Oise. Voir E. Lefèvre-Pontalis, *Morienval*, dans le *Congrès archéol.* de Beauvais (1905), 154.
(11) Hainaut. Voir Brigode, *L'archit. religieuse...*, I, 65, 69 et 71.
(12) Rolland, *Un groupe belge d'égl. rom.*, 131.
(13) Flandre Occidentale. Voir ibid., 134 et le F. Firmin [De Smidt], *De romaansche kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen* (Gand, 1940), 135 et 354.
(14) Flandre Orientale. Voir Rolland, op. cit., 144.
(15) Ibid., Voir l'op. cit., 141.
(16) Voir ibid., 124, et le F. Firmin, op. cit. 257.
(17) Brabant belge. Voir Rolland, 137.



Le Dorat
(d'après E. Chauliat)

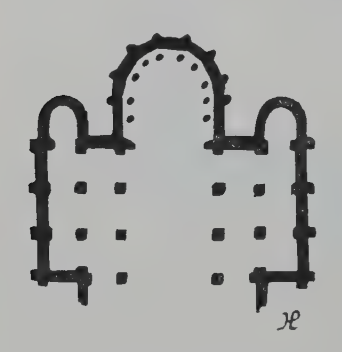
Si, dans le reste de la France et en Angleterre, on adopta çà et là ces dispositions, ce ne fut qu'à titre exceptionnel. Encore, cantonnant les tourelles dans le rôle utilitaire de simples cages d'escalier, leur imposa-t-on des dimensions si modestes que, sauf au Dorat où elles portent des clochetons, elles restent peu visibles et ne concourent nullement à la plastique générale de l'édifice. Ce ne sont que menus accessoires, ne dépassant pas sensiblement la corniche du mur oriental des croisillons. Elles n'ont d'ailleurs pour mission que de conduire aux combles, et c'est par les toitures qu'on gagne la tour centrale lorsqu'il y en a. Les spécimens sont l'œuvre de la fin du XIe siècle et du XIIe. J'en connais trois en Limousin : aux abbatiales de Beaulieu [1],

---

(1) Corrèze. Voir A. de Laborderie, *L'église de Beaulieu*, 28 (extr. du *Bull. de la Soc. scientifique, hist. et archéol. de la Corrèze*, LIX, 1937).

de Vigeois ([1]) et du Dorat ([2]), outre Sainte-Croix d'Oloron en Béarn ([3]) et la cathédrale de Norwich ([4]). Elles ne diffèrent donc que par le nombre de ces tourelles contemporaines qu'on inséra entre le chœur et l'une des absidioles dans une série d'églises romanes, situées pour la plupart dans nos provinces du centre et de l'ouest ([5]).

Le dernier des éléments caractéristiques du chevet bertinien nous est fourni par la relégation des absidioles aux extrémités des croisillons. Cette anomalie ne se remarque pas seulement dans la majorité des monuments que je viens de citer, où elle se justifiait par l'interposition d'une bâtisse entre le chœur et les chapelles orientées, mais encore dans plusieurs autres où ce motif ne jouait pas : à Saint-Remi de Reims, où la pluralité des absidioles apportait un autre argument, et dans quelques églises d'entre Aisne et Meuse où, comme à Saint-Bertin, la réduction des absidioles à deux seulement eût postulé un désaxement moins prononcé, à l'image du parti appliqué dans la cathédrale d'Arras au début de la période gothique. Saint-Pierre de Saint-Odilienberg en Limbourg ([6]) accusait déjà, sous une date assez voisine de l'an mil, la tendance à l'éloignement des absidioles, que l'architecte de Saint-Bertin allait conduire à terme environ 1050 et qu'on devait répéter dans une demi-douzaine d'églises du XII[e] siècle, sinon davantage: Cumptich ([7]) en Brabant, Nouvion-le-Vineux ([8]) en Laonnais, l'abbatiale Notre-



Notre-Dame de Soissons
(d'après A. Ventre)

([1]) Ibid., Voir. A. de Laborderie, *L'église de Vigeois*, 16 (extr. du même *Bull.* LIV., 1932).
([2]) Haute-Vienne. Voir A. de Laborderie, *Le Dorat archéologique*, 23 (extr. du *Bull. de la Soc. archéol. et hist. du Limousin*, LXXVII, 1938).
([3]) J. Andral, *Oloron-Ste-Marie*, dans le *Congrès archéol.* de Bordeaux-Bayonne (1939), 417, et V. Allègre, *Les vieilles églises du Béarn* (Toulouse, 1952), p. 113, plan I et photo 3.
([4]) Clapham, *English rom. archit.*, 35.
([5]) Je veux dire par là que le chevet ne comporte qu'une tourelle et non deux. Exemples à St-Laurent d'Angers, à St-Jean-de-Montierneuf de Poitiers, aux abbatiales de Souillac (Lot), de Bénévent-l'Abbaye (Creuse), de Châtres (Charente) et de St-Sulpice-la-Forêt (Ille-et-Vilaine), enfin à la prieurale de Leominster (Herefordshire). Je rappelle qu'à Relanges et à St-Savin une sacristie équilibrait la tourelle de l'autre côté du chœur.
([6]) Les tours encadrant le chœur n'y furent ajoutées qu'au XII[e] siècle.
([7]) Brabant belge. Voir Lemaire et Leurs, *Origines du style gothique en Brabant*, I, 156.
([8]) Aisne. Voir E. Lefèvre-Pontalis, *Eglise de Nouvion-le-Vineux*, dans le *Congrès archéol.* de Reims (1911), I, 395.

Dame [1] et la collégiale Notre-Dame-des-Vignes [2] à Soissons, la cathédrale[3] et l'abbatiale Saint-Vincent [4] de Laon.

Retenons enfin le plan rectangulaire imposé à Saint-Bertin, tant au sanctuaire principal qu'à ses annexes et aux absidioles. Considéré séparément, le chœur à chevet droit n'a quand même rien de surprenant dans un édifice de cette époque. Remontant aux origines de l'art chrétien, appliqué en Occident tout au long du Moyen Age [5], il obtint un assez vif succès en Allemagne occidentale [6] et en Lotharingie [7] durant la totalité du XIe siècle, mais paraît alors avoir été moins répandu en France [8], sauf dans les provinces du nord [9]. Je dois avouer que j'ai volontairement limité mon enquête aux églises de plan basilical et qu'en l'élargissant au monuments dénués de bas-côtés, je n'aurais éprouvé nulle peine à en multiplier les exemplaires. Il convient cependant d'insister sur les habitudes des pays septentrionaux. Le chœur à chevet plat fut d'emploi fréquent jusqu'au début de la période gothique en Brabant, Hainaut, Flandre, Picardie, dans le bassin de la Seine et l'Orléanais. J'en connais des spécimens tardifs, puisqu'ils dataient seulement des XIIe et XIIIe siècles, en des édifices d'importance n'appartenant pas aux cisterciens tels que les abbatiales d'Hénin-Liétard [10] et de

---

(1) E. Lefèvre-Pontalis, *L'archit. religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons aux XIe et XIIe s.* (Paris, 1894-1896), II, p. 193 et pl. 83. — Anfray, *L'archit. normande*, 68.

(2) Lefèvre-Pontalis, op. cit., II, p. 199 et pl. 83.

(3) Melle Adenauer *(Die Kathedrale von Laon*, 39-43) a conjecturé que cette disposition prit naissance dans la région de Soissons et Laon, ce qui me semble inexact. Elle émit même l'hypothèse absolument gratuite que le prototype en aurait été la cathédrale bâtie à Laon vers l'an mil.

(4) E. Lambert, *L'ancienne abbaye de St-Vincent de Laon*, dans les *Comptes-rendus de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres* (1949), 137.

(5) J'ai rapidement étudié la question dans un mémoire intitulé *Origines et extension du chevet plat dans l'architecture religieuse de l'Aquitaine (Cahiers techniques de l'art*, à paraître prochainement).

(6) Exemples du VIIIe siècle à l'abbatiale de Lorsch, du IXe à la cathédrale d'Hildesheim, du XIe à l'abbatiale d'Hirsau, aux cathédrales de Constance et de Brême (Lehmann, *Der frühe Kirchenbau*, pl. 36, 38, 39, 45, 49, 51, 52 et 55).

(7) Exemples du Xe siècle à Ste-Cécile de Cologne et St-Vincent de Soignies ; du XIe à la cathédrale de Strasbourg, à St-Willibrord d'Echternach, St-Barthélemy de Liège, St-Servais de Maastricht, St-Ursmer de Lobbes, à la collégiale de Nivelles, aux abbatiales de Limbourg-en-Hardt, de St-Trond, d'Afflighem, de Fosses, de Gembloux et d'Aubechies. Voir Lehmann, op. cit., pl. 39, 43, 45 et 46 — Vermeulen, op. cit., I, 292 — Brigode, *Egl. romanes de Belgique*, 14, et *L'archit. relig. dans le S.-O. de la Belgique*, 69, 83 et 92.

(8) Exemples du VIe siècle à l'oratoire du monastère de St-Maur-de-Glanfeuil, du Xe à St-Etienne de Déols et à l'abbatiale de St-Michel-de-Cuxa (Hubert, *L'archit. du haut Moyen Age*, pl. 28, 33 et 37, p. 73, 79 et 84).

(9) Exemples du IXe siècle à St-Médard de Soissons (Hubert, *L'art pré-roman*, p. 23 et pl. 2), du XIe à St-Bavon de Gand, à l'abbatiale de Messines et à la collégiale de Nesle. Il faut probablement ajouter à cette liste la collégiale St-Pierre de Lille (XIe s.).

(10) Pas-de-Calais. Voir Héliot, *Egl. du Pas-de-Calais*, fasc. I, p. 201, et fasc. II (à paraître prochainement), appendice II.

Marœuil ([1]) en Artois, du Val-Chrétien ([2]) en Soissonnais, celle de Bucilly et l'église de la chartreuse du Val-Saint-Pierre en Thiérache ([3]), la collégiale Saint-Nicolas d'Amiens ([4]), Saint-Vincent et la cathédrale de Laon, au point qu'il me semble inutile de revendiquer un patronage d'outre Manche en faveur de la dernière ([5]).

L'extension des contours rectilignes aux annexes du sanctuaire et aux chapelles ([6]) mérite encore plus d'attention. On obtint ainsi des chevets dont, contrairement à l'usage habituel, tous les éléments s'inscrivaient en des volumes aux faces planes, dessinant sur le sol des figures aux angles droits. Sainte-Croix d'Utrecht en offrit un spécimen dès le début du Xe siècle peut-être, mais l'Allemagne en avait déjà produit aux VIIIe et IXe ([7]). La série s'en poursuivit jusqu'au XIIIe des deux côtés de la frontière qui séparait la France des terres d'Empire : d'abord à Saint-Vincent de Soignies, à Sainte-Gertrude de Nivelles, à Saint-Bavon de Gand, à Saint Bertin, aux

---

([1]) Ibid., Voir l'op. cit., loc. cit.. Je pense qu'il en fut aussi de même à l'abbatiale Notre-Dame de Boulogne.

([2]) Aisne. Voir Lefèvre-Pontalis, *L'archit. religieuse...*, II, 215.

([3]) Toutes deux dans l'Aisne. Voir E. Fleury, *Antiquités et monum. du départ. de l'Aisne* (Paris, 1877-1882), III, 224-225.

([4]) En voir le plan sur le plan de la ville d'Amiens en 1760, par G. Fontaine (ms 293 de la bibl. de la Soc. des antiquaires de Picardie). Cette collégiale n'a pas encore inspiré une étude digne d'elle, sauf le mémoire de M. J. Vanuxem, *Les portails détruits de la cathédrale de Cambrai et de St-Nicolas d'Amiens,* dans le *Bull. monumental,* CIII (1945), 97 sqq. La brève notice de P. Dubois *(Cinq églises amiénoises disparues,* dans le *Bull. de la Soc. des antiquaires de Picardie,* XXXVI, 1935-1936, p. 617 sqq) est fort insuffisante. Nous savons qu'on travaillait à la construction de l'édifice en 1207 (R. P. Daire, *Hist. de la ville d'Amiens,* Paris, 1757, t. II, p. 197) et qu'en 1193 les chanoines se firent céder un terrain sis au delà de la muraille gallo-romaine de la cité, afin d'agrandir leur église et sans doute de bâtir le nouveau chœur (G. Durand, *Monogr. de l'église N.-D., cathédrale d'Amiens,* Amiens, 1901-1903, t. I, p. 20). Le chevet datait donc d'environ 1200.

([5]) Si Hénin-Liétard et Marœuil avaient un plan cruciforme, St-Nicolas d'Amiens avait un chœur encadré de collatéraux plus courts que lui d'une travée, mais butant comme lui contre un mur droit. C'est la formule de Laon et peut-être aussi de Boulogne, sauf cette différence qu'à Laon, sinon à Boulogne, le chevet est rectiligne alors qu'en Amiens le chœur y prononçait une saillie. Le chœur rectangulaire flanqué de collatéraux de même forme était donc en usage dans le nord de la France à une époque où l'Angleterre en élevait encore peu, puisque St-Nicolas d'Amiens fut bâtie vers 1200 dans un style qui, à en juger par le peu que nous en savons, était tout français. Quant à l'abbatiale boulonnaise, on paraît l'avoir érigée environ la première moitié du XIIe siècle.

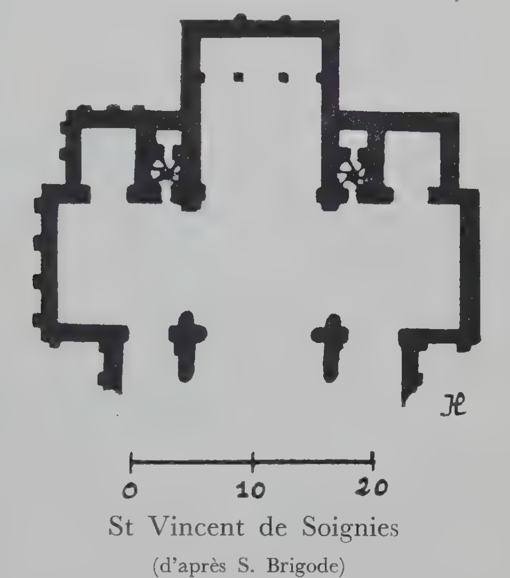
([6]) Notre-Dame de Diest, dont l'abside est pourtant polygonale, nous montre la persistance du thème des absidioles rectangulaires en Brabant dans la seconde moitié du XIIIe siècle (Lemaire, *Formation du gothique brabançon,* I, 101 et 105), alors qu'en Artois sa plus récente application connue en dehors des églises cisterciennes, remontait à la fin du siècle précédent: c'était la cathédrale d'Arras.

([7]) A l'église du Petersberg près de Fulda (Hesse), à Schluchtern (ibid) et à Oldendorf-Heiligenstedten (Schleswig); cf. Lehmann, op. cit., pl. 36-37.

cathédrales de Strasbourg (1) et de Constance; puis, après la création de Saint-Bertin, à Notre-Dame de Nesle, à Saint-Nicoles de Messines, à Saint-Ursmer de Lobbes, à l'église de Santeuil (2) en Vexin, à Saint-Pierre de Bazoches (3) en Soissonnais, à Vorges (4) en Laonnais, à Sermaize (5) en Perthois, aux abbatiales d'Hirsau

0 5 10m

Ste Croix d'Utrecht
(d'après E. Lehmann)



St Vincent de Soignies
(d'après S. Brigode)

(1) Reconstruite au début du XIe siècle, à partir de 1015, la cathédrale de Strasbourg comprenait une abside encadrée par deux chapelles : le tout fermé par le même mur de chevet droit et s'alignant sur un long transept (H. Reinhardt, *La cathédrale de l'évêqüe Wernher*, dans le *Bull. de la Soc. des amis de la cath. de Strasbourg*, 2e série, fasc. II, 1932, p. 46 et 56 sqq). Peu après 1150 on greffa sur les croisillons deux niches d'autel : l'une trapézoïdale, l'autre rectangulaire, mais chacune séparée de la chapelle la plus proche par un espace vide comme à St-Bertin (E. Fels, *Le chœur et le transept de la cath. de Strasbourg*, ibid., 3-4). Le chevet actuel de l'édifice, œuvre des XIIe et XIIIe siècles, reproduit le plan du précédent (abbé J. Walter, *Le cath. de Strasbourg*, Paris, 1933, p. 24-33).

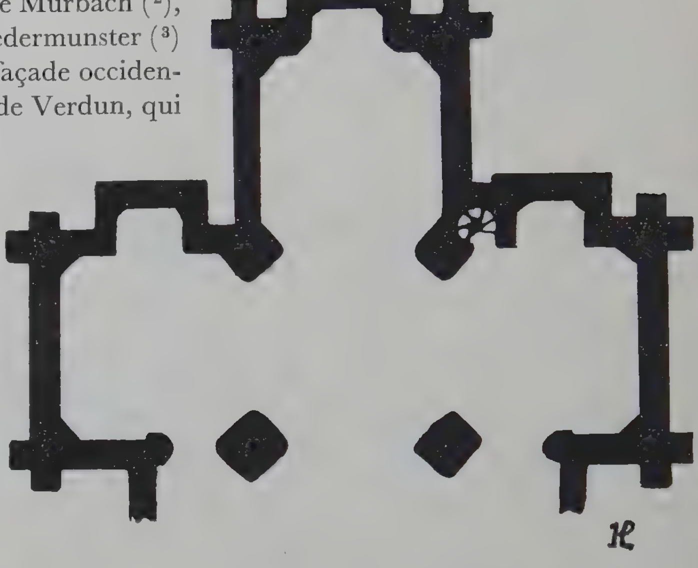
(2) Seine-et-Oise. Voir M. Rivoire, *Santeuil*, dans le *Congrès archéol.* d'Ile-de-France (1944), 132.

(3) Aisne. Voir E. Lefèvre-Pontalis, *Bazoches*, dans le *Congrès archéol.* de Reims (1911), I. 442. La collégiale de Bazoches comprend un chœur et un transept érigés dans la seconde moitié du XIIe siècle et au chevet desquels s'ouvrent trois niches d'autel rectangulaires : plan évoquant donc avec précision celui de Ste-Croix d'Utrecht. Les niches d'autel saillantes au dehors, assez nombreuses dans la région (E. Lefèvre-Pontalis, *Les niches d'autel du XIIe s. dans le Soissonnais*, dans le même *Congrès*, II, 138), se retrouvent avec des tracés divers aux croisillons de Ste-Croix d'Utrecht et de la cathédrale de Strasbourg et au chœur de Ste-Gertrude à Nivelles : autre témoignage de parenté entre les églises bâties aux XIe et XIIe siècles dans le nord de la France et en Lotharingie. La petite église d'Epoye (Marne), qui paraît remonter aux alentours de l'année 1100, a une abside demi-circulaire au dedans, trapézoïdale au dehors et encadrée par deux niches d'autel rectangulaires ; voir C. Givelet, H. Jadart et L. Demaison, *Répertoire archéol. de l'arrond. de Reims*, dans les *Travaux de l'Acad. de Reims*, CII (1896-1897), 158, 161 et 164-165.

(4) Aisne. Voir Fleury, op. cit., III, 227.

(5) Marne. Voir R. Crozet, *Les églises romanes des environs de Vitry-le-François*, dans le *Bull. monumental*, LXXXVI (1927), 276, 277 et 280. Il n'est pas certain que le plan des chevets de Sermaize et de Vorges ait été influencé par les cisterciens, comme on l'a écrit. Même observation pour celui de Santeuil, qui est du même type.

en Wurtemberg ([1]), de Murbach ([2]), de Neuwiller et de Niedermunster ([3]) en Alsace, enfin à la façade occidentale de la cathédrale de Verdun, qui trahit l'inspiration plus ou moins directe du chevet de Limbourg-en-Hardt ([4]). N'oublions pas non plus les chevets d'allures cisterciennes, où deux paires de chapelles encadrent un chœur saillant, que nous livraient jadis plusieurs abbatiales bâties environ les XIIe et XIIIe siècles pour les prémontrés, les augustins, voire les bénédictins : à Chatrices ([5]) en Argonne, à Saint-Basle ([6]) dans le Rémois, à Saint-Martin de Laon, à Nogent-sous-Coucy ([7]) en Laonnais, à Saint-Nicolas-sous Ribemont ([8]) en Vermandois ([9]).



St Pierre de Bazoches
(d'après E. Lefèvre-Pontalis)

* * *

([1]) W. Hoffmann, *Hirsau und die « Hirsauer Bauschule »* (Munich, 1950), 16.
([2]) Haut-Rhin. Voir Fr. Deshoulières, *Murbach*, dans le *Congrès archéol.* de Metz-Strasbourg-Colmar (1920), 440-441, et Kautzsch, *Der roman. Kirchenbau im Elsass*, 167 sqq, notamment 175.
([3]) Bas-Rhin. Voir Kautzsch, op. cit., 237.
([4]) Rebâtie entre 1048 et 1083, la cathédrale de Verdun comportait à l'ouest un transept auquel s'adossait un chœur carré, lui-même flanqué de deux tours et de deux tourelles d'escalier, toutes quatre également carrées ; chaque tour contenait un porche surmonté d'une chapelle. Voir E. Fels, *Verdun*, dans le *Congrès archéol.* de Nancy-Verdun (1933), 398-400. Il est fort possible qu'on ait réédité ce parti au chevet de l'abbatiale St-Mathias de Trèves durant le XIIe siècle, sauf à y supprimer les tourelles et à y transformer en chapelles le rez-de-chaussée des tours ; cf. Irsch, *Die Trierer Abteikirche St. Matthias*, 21-29. A l'abbatiale de St-Mihiel (Meuse), œuvre des XIe et XIIe siècles, quatre absidioles et salles carrées se greffaient sur les croisillons ; celles qui jouxtaient le chœur portant deux clochers (M. Dumolin, *St-Mihiel*, dans le même *Congrès*, 352, 355 et 360).
([5]) Marne.
([6]) Ibid.
([7]) Aisne.
([8]) Ibid.
([9]) Cf. E. Lambert, *Remarques sur les plans d'églises dits cisterciens*, dans *L'archit. monastique...*, op. cit. Trois niches d'autel, rectangulaires, elles aussi, se greffaient jadis sur le chevet et les flancs du

Les faits que je viens d'exposer appellent de longs commentaires. Résumons les maintenant afin d'y voir clair. Legs de l'art chrétien du haut Moyen Age et même du Bas Empire, le sanctuaire encadré de sacristies ou autres salles de service s'est perpétué jusqu'au XIIe siècle dans la conservatrice Lotharingie, qui s'appliqua longtemps à reproduire les thèmes hérités des Carolingiens, quitte à les enrichir et les perfectionner en chemin. Dans le royaume capétien on paraît avoir limité cette survivance à une région archaïsante : celle d'entre Escaut et Somme. La colonie qui peupla le diocèse de Bourges et les cantons limitrophes durant les XIe et XIIe siècles me laisse perplexe, car je me demande s'il s'agit ici de réminiscences des époques antérieures ou d'une inspiration puisée en Orient, à la faveur des pélerinages en Terre Sainte. Quant aux monuments dont les sacristies s'alignent sur le chevet du sanctuaire, afin de former avec lui une masse compacte et rectangulaire, je n'en connais pas plus de quatre spécimens : Saint-Martin d'Angers qui remonte au VIIe ou IXe siècle (1), Saint-Bertin, Notre-Dame de Nesle et la cathédrale de Constance qui virent le jour au XIe. La similitude les trois plus jeune résulte-t-elle de ce que les maîtres d'œuvre s'alimentèrent à des sources communes ou de ce que les Français cherchèrent des modèles dans les pays d'Empire ? Je pose la question, mais j'avoue ne savoir comment y répondre.

Passons au chœur compris entre deux absidioles, mais séparé d'elles par deux espaces vides. La formule fut mise au point par les architectes carolingiens. Cependant le long transept à collatéraux était une récente innovation quand on décida de l'appliquer à Saint-Bertin, car il caractérise les grandes églises de pélerinage issues de Sainte-Croix d'Orléans. J'imagine qu'on le diffusa dans le nord par le truchement de Saint-Remi de Reims. Les espaces vides furent bientôt meublés, du Xe au XIIIe siècle, tantôt par des sacristies, tantôt par des tours adaptées de Centule ; celles-ci étant l'apanage à peu près exclusif de l'Allemagne occidentale, de la Lotharingie et de la Flandre. Ailleurs les tourelles jumelées à droite et à gauche du chœur sont très peu nombreuses et très dispersées, au surplus trop petites et trop peu visibles pour qu'on y voie mieux qu'un simple artifice de construction.

---

chœur à St-Martin de Laon ; cf. L. Broche, *Laon*, dans le *Congrès archéol.* de Reims (1911), I, 227 et 230. Il n'est pas inutile de signaler en outre quelques églises bâties au XIIe siècle dans le Valois et le Soissonnais, dénuées de transept, mais où le chevet se compose aussi d'éléments rectangulaires : un chœur et deux chapelles moins profondes fermant les bas-côtés vers l'est ; ce sont l'abbatiale du Val-Chrétien dans l'Aisne, les prieurales d'Autheuil-en-Valois et de Bellefontaine dans l'Oise (Lefèvre-Pontalis, *L'archit. religieuse*, II, 3, 5 et 215).

(1) Cet édifice avait quand même une petite abside demi-circulaire, adossée au chevet droit.

Je n'y insisterais pas si l'on n'en comptait encore trois exemplaires romans dans le Limousin, dont celles du Dorat auxquelles des clochetons donnent de l'importance. Comme cette province a gardé jusqu'au XIIe siècle certaines traditions carolingiennes (1), je suis assez tenté de conclure ici encore à des survivances du type créé à Centule.

Les absidioles romanes sont ordinairement tangentes au chœur ou très proches de lui. A Saint-Bertin on les a repoussées aux extrémités du transept et on les sépara des dépendances du chœur par un espace vide correspondant à une travée entière des croisillons. Cette anomalie est propre à la Lotharingie, au Laonnais et au Soissonnais. Plus caractéristiques peut-être est le plan rectangulaire imposé à tous les éléments du chevet : sanctuaire, annexes et chapelles. Ce principe, que les cisterciens devaient populariser sur le tard, s'affirma dès le Xe siècle sur les rives du bas Rhin, puis se propagea en Flandre, en Picardie, dans le nord de l'Ile-de-France et de la Champagne, outre naturellement la Lotharingie où il ne passa de mode qu'au cours du XIIIe siècle.

On mesure désormais l'importance capitale de la Lotharingie dans les questions qui font l'objet du présent mémoire. On doit néanmoins se demander à quel titre les régions d'entre Rhin, Escaut et haute Meuse interviennent dans le débat. Faut-il leur attribuer un rôle d'initiatrices ou convient-il de minimiser leur mission en les mettant sur pied d'égalité avec les régions limitrophes de l'ouest, avec l'ensemble des diocèses relevant de la métropole ecclésiastique de Reims ? En d'autres termes : ont-elles innové, puis donné des leçons à la France, ou bien l'architecture a-t-elle évolué parallèlement des deux côtés de la frontière ? L'affaire est d'autant plus obscure que la très grande majorité des monuments des XIe et XIIe siècles a disparu, ce qui nous empêche de restituer des familles d'édifices et de dresser des tableaux généalogiques. Trois remarques s'imposent néanmoins. Tout d'abord les communautés de style que j'ai relevées se limitent à peu près exclusivement à la Lotharingie et à la partie du royaume capétien qui en était toute proche. Je ne reviens pas sur le Berry, le Limousin et autres provinces du centre dont je n'ai plus rien à dire. En second lieu les formules que je viens d'examiner n'ont pas vu le jour à l'époque carolingienne, mais aux Xe et XIe siècles, et c'est en Lotharingie que nous trouvons la majorité des spécimens les plus anciens, sinon des prototypes. Enfin la Lotharingie ne

(1) Aux clochers-porches de Lesterps, du Dorat, de St-Junien et de la Souterraine; cf. H. Reinhardt et E. Fels, *Etude sur les églises-porches carolingiennes et leur survivance dans l'art roman (Bull. monumental,* XCVI, 1937), 455 et 463. Il convient d'y ajouter la massif de façade très altéré de St-Yrieix.

paraît avoir rien reçu de l'architecture française avant les dernières décades du XIIe siècle, pour la raison péremptoire qu'ayant bien moins souffert des incursions normandes et de l'anarchie féodale, elle jouit jusqu'en plein XIe d'un état de civilisation plus avancé que la Flandre et la Picardie, sinon l'Ile-de-France et la Champagne.

L'architecture carolingienne ayant fourni une base de départ commune à l'ensemble de l'Europe continentale du nord-ouest, il est tout naturel que les états issus du morcellement de l'empire, brodant chacun de son côté sur le patrimoine collectif, aient imaginé séparément des formes nouvelles et semblables. Je n'ai par exemple nulle raison de croire que les tours élevées de chaque côté du chœur à Saint-Germain-des-Prés de Paris, à Saint-Leu-d'Esserent, à la cathédrale et Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne, enfin à Vignory, dérivaient de modèles d'outre Meuse et non de basiliques indigènes, telles que la neustrienne Centule. Après avoir examiné les églises romanes de l'arrondissement de Péronne qui relevaient jadis du diocèse de Noyon, après avoir noté leur couverture en charpente, les fenêtres hautes de leur nef, les piles rectangulaires de leurs arcades, l'extrême simplicité de leur structure et de leur décor (1), Georges Durand n'a pu s'interdire de les rattacher à la tradition carolingienne, transmise selon lui des pays rhénans au Vermandois par la Lorraine et la Champagne (2). Il en aurait pu dire autant de nombre d'églises contemporaines du Beauvaisis, du Valois, du Soissonnais et du Laonnais (3). Pourquoi n'a-t-il pas infléchi le courant d'influences vers le nord, puisque nous retrouvons ces caractères dans les prieurales d'Hastière-par-delà et de Celles en Namurois, dans la collégiale de Nivelles en Brabant et dans l'église d'Aldeneyck en Limbourg ? Mais n'est-il pas plus simple d'admettre que les habitudes de l'âge précédent se sont perpétuées d'elles-même sur la haute Somme, l'Oise et l'Aisne, indépendamment de tout ferment étranger ? Il est également permis d'hésiter sur la filiation du faux transept érigé vers 1200-1216 en tête de l'abbatiale de Braine (4) dans le Soissonnais.

Cependant les éléments communs à la Lotharingie et au royaume capétien se cantonnent presque tous, hors des terres d'empire, dans la zone frontalière : dans l'est et le nord de la Champagne, dans le nord de

(1) La collégiale de Nesle et la nef de l'abbatiale de Ham (Somme) constituaient les plus remarquables des spécimens de la série qui survécurent jusqu'à nos jours.
(2) G. Durand, dans *La Picardie hist. et monumentale*, VI, p. iii.
(3) Lefèvre-Pontalis, *L'archit. religieuse...*, I, 147 et 117 ; II, 3 et 77.
(4) Aisne. Voir E. Lefèvre-Pontalis, *Braine*, dans le *Congrès archéol.* de Reims (1911), I, 437.

l'Ile-de-France, dans la Picardie orientale et la Flandre. Si l'influence lorraine s'est manifestée en Champagne ([1]), on n'a pas à s'étonner de ce que le Vermandois et le comté flamand, plus arriérés, soient devenus tributaires des pays mosans. Je suis donc très tenté de faire honneur à la Lotharingie des chevets complexes aux volumes cubiques, des petites sacristies insérées entre le chœur et les absidioles, des chapelles repoussées à l'extrémité des croisillons, et je ne suis pas sûr que la durable popularité des formules carolingiennes dans les nefs du Vermandois, de l'Ile-de-France et de la Champagne septentrionales n'ait pas été encouragée par son exemple.

Il semble d'ailleurs qu'on doive inscrire d'autres particularités à l'actif des pays mosans et rhénans. Ainsi les oratoires adossés au chevet de Notre-Dame de Nesle ([2]), les arcades qui cloisonnaient transversalement le sanctuaire de la chapelle Sainte-Berthe à Filain ([3]) dans le Soissonnais et les contreforts plats, porteurs d'arcades, qui épaulent l'abside picarde de Lucheux ([4]): œuvre de style pourtant français qui vit le jour au milieu du XIIe siècle. Je n'ose ajouter à la liste la crypte bertinienne que j'ai sommairement décrite à la première page de cet opuscule car, si elle s'apparentait à une famille

Plan de la chapelle de Filain
(d'après E. Fleury)

([1]) Cf. notamment Crozet, *Egl. rom. des environs de Vitry*, passim. Il serait souhaitable qu'on reprît le problème de façon plus critique et plus approfondie qu'on ne l'a fait jusqu'ici.

([2]) Je m'en suis expliqué dans mon étude sur *Le chevet de Nesle*.

([3]) Aisne. Voir Lefèvre-Pontalis, op. cit., I, p. 36-37 et pl. 3. Ce sanctuaire rectangulaire, élevé probablement au XIe siècle, était divisé en deux parties égales par trois arcades dont la destination reste mystérieuse. Séparaient-elles le chœur de l'autel ou l'autel d'une salle-reliquaire ? Je l'ignore. Quoi qu'il en soit, cette disposition, apparentée à celle de Nesle, était à peu près identique, structuralement du moins, à celle d'un groupe d'églises élevées durant les Xe et XIe siècle en Flandre, Hainaut, Brabant, Wurtemberg et Suisse (cf. mon op. cit., 281-284). Quant à sa filiation, Filain dérivait, soit de modèles jeunes choisis en Lotharingie ou dans le bassin rhénan, soit d'édifices du haut Moyen Age tels que la basilique de Steinbach (Hesse) dans l'Odenwald, l'abbatiale de Centule et St-Martin d'Angers en Neustrie. Cette pratique fut d'ailleurs très répandue dans le monde chrétien avant le IXe siècle : dans les pays méditerranéens et même en Angleterre ; cf. Sir A. Clapham, *English romanesque archit. before the Conquest* (Oxford, 1930), 20-23, 25 et 29-31.

([4]) Somme. Voir M. Aubert, *Lucheux, église*, dans le *Congrès archéol.* d'Amiens (1936), 208. Les archéologues qui ont étudié l'édifice ont bien noté cette disposition, alors exceptionnelle dans le nord de la France, mais, à ma connaissance, n'ont pas songé à la rapprocher des arcades similaires, si nombreuses dans l'art rhénan et l'art mosan à l'époque romane.

de cryptes romanes d'Allemagne et de Lotharingie ([1]), elle dérivait comme elles de prototypes antérieurs ([2]) qu'on reproduisit sans grands changements: en Picardie jusqu'au troisième quart du XI[e] siècle, en Angleterre jusqu'à la fin du même siècle et en Flandre jusqu'au XII[e], comme nous le prouvent les spécimens reconnus à Saint-Riquier ([3]), à la cathédrale de Winchester ([4]) et à Saint-Bavon de Gand ([5]). Les traditions carolingiennes restèrent sans nul doute très puissantes dans l'extrême nord de la France jusque vers l'année 1100, et cela rend fort épineux le problème des rapports artistiques entre nos contrées et la Lotharingie, dont la fidélité au passé s'affirma plus longtemps encore. Quant au déambulatoire ajouté à la cathédrale de Thérouanne entre 1131 et 1133, il continue de nous poser une énigme. Je rappelle qu'il desservait cinq petites chapelles en hémicycle logées dans une épaisse muraille, également demi-circulaire. Héritage de l'Antiquité, les alvéoles cylindriques enchâssées dans les maçonneries furent maintes fois rééditées durant le Moyen Age : rarement en Angleterre et en France, mais souvent dans la zone de ce qu'on appelle le premier art roman, y compris l'Allemagne et les pays rhénans ([6]). C'est pourquoi je suis très tenté de fixer outre Meuse l'arbre

(1) Principalement à la crypte de la collégiale de Fosses en Namurois. Cf. Mgr R. Maere, *Cryptes au chevet du chœur dans les églises des anciens Pays-Bas (Bull. monumental,* XCI, 1932), notamment p. 110-116.

(2) Au premier rang desquels il faut citer la crypte de St-Germain d'Auxerre. Voir Hubert, *Art pré-roman,* 56-65, et R. Louis, *Autessiodurum christianum : les églises d'Auxerre des origines au XI[e] s.* (Paris, 1952), 38-43 et 47-68.

(3) D'après les textes la crypte de St-Riquier, agrandie ou bâtie entre 1045 et 1071, contenait jadis le tombeau de saint Gervin, placé près de l'autel de la Vierge, entre des colonnes et quatre autels. Cela m'incite à fixer l'un des autels dans la chapelle centrale et trois autres au chevet, comme à St-Bertin. Je préfère donc rejeter les hypothèses proposées par G. Durand (dans *La Picardie hist. et monum.,* IV, 203) et W. Effmann *(Centula, St. Riquier : eine Untersuchung zur Geschichte der Kirchlichen Baukunst in der Karolingerzeit,* Munster, 1912, p. 66 et 96). La miniature dont mes prédécesseurs et moi nous sommes tous servis — celle qui représente l'abbaye carolingienne de St-Riquier à la veille de sa ruine — ne nous montre que le flanc méridional de l'édifice. Nous ne pouvons en tirer qu'une chose : à savoir que la crypte s'étendait partiellement hors de l'abside, vers l'est, le midi et probablement le nord.

(4) Construit entre 1079 et 1093 (Clapham, *English rom. archit. after the Conquest,* 30-31 et 64-65).

(5) Renseignement aimablement fourni par le F. F. De Smidt, qui dirigea les fouilles récemment accomplies à l'emplacement de l'édifice.

(6) Voir P. Héliot, *Le chevet de la cath. de Thérouanne,* dans le *Bull. monumental,* CVIII (1950), notamment p. 110-116. J'ai complété la liste des monuments préromans et romans apparentés à Thérouanne dans un autre opuscule : *L'église abbatiale d'Heisterbach et les relations artistiques franco-allemandes au XIII[e] s.,* dans le *Mémorial d'un voyage d'études de la Soc. des antiquaires de France en Rhénanie* (Paris, 1953), 265 sqq.
J'ai récemment noté sur mes tablettes d'autres édifices similaires : l'abside de la cathédrale de Spire, les cryptes de St-Séverin de Cologne et de la cathédrale de Magdebourg où des murs en hémicycle, bâtis aux X[e] et XI[e] siècles, étaient festonnés de niches identiques à celles de Thérouanne (Lehmann, *Der frühe Kirchenbau,* pl. 9, 39, 55 et 71). On a entaillé d'alvéoles semblables quelques uns des murs droits de la crypte à Notre-Dame de Huy, œuvre du XI[e] siècle également (Brigode, *Egl. romanes,* pl. 6).

généalogique de Thérouanne, sans me dissimuler néanmoins que cette filiation, si plausible qu'elle soit, demeure conjecturale (1).

Somme toute, la Lotharingie n'a pas laissé d'exercer une influence sur l'architecture du nord de la France au XIe siecle, voire au XIIe. J'avoue que je suis resté fort longtemps sceptique sur ce point et que l'examen approfondi de certains monuments m'oblige maintenant à battre ma coulpe, quoique je n'ose pas accepter la totalité des témoignages qu'on admet d'habitude. Cette emprise n'a rien de surprenant car l'histoire économique, religieuse et politique lui apporte une explication satisfaisante. Le morcellement de l'empire de Charlemagne et la naissance d'une France limitée par l'Escaut, la haute Meuse, la Saône et le Rhône n'ont pas brisé l'unité de la civilisation occidentale. Les frontières de ce temps, celles des royaumes comme des principautés, n'étaient tien moins qu'imperméables. Au besoin deux ponts eussent relié les états de la maison capétienne aux territoires que dominaient les césars germaniques : le rattachement, ratifié l'an 1056, de la Zélande méridionale et du pays d'Alost à la Flandre, et le diocèse de Cambrai qui, s'étendant jusqu'au delà d'Anvers, s'annexait l'Artois avant le rétablissement du siège épiscopal d'Arras en 1093.

Si des mariages répétés unissaient entre elles les dynasties ducales et comtales du nord-ouest de l'Europe, le clergé demeurait fidèle à son internationalisme traditionnel. Les séculiers et les moines gardaient mille raisons de se déplacer, spirituelles autant que temporelles. Les grandes abbayes flamandes et picardes possédaient des biens-fonds en Namurois, en Brabant, en Limbourg, dans le pays liégeois, en Gueldre, en Rhénanie. Comme elles n'échappaient point à la corruption, elles attiraient les réformateurs: Gérard de Brogne, Richard de Saint-Vanne, Poppon de Stavelot, tous trois venus de Lotharingie aux Xe et XIe siècles. Des religieux français gouvernaient des monastères sis au delà de l'Escaut — ainsi Folquin de Saint-Bertin à Lobbes —, mais la réciproque n'était pas rare. Les marchands ne se souciaient pas plus que les clercs du compartimentage de l'Occident. Eux aussi cheminaient par monts et par vaux, principalement les Flamands qui, dès le XIe siècle, fréquentaient assiduement les villes du Rhin. En ce temps le

---

(1) Parmi les descendants de Thérouanne, ou du moins ses cousins, il importe de mentionner la cathédrale de Reims dont le chœur fut entouré vers le milieu du XIIe siècle, probablement environ 1152, d'un déambulatoire et de chapelles rayonnantes presque trapézoïdales, inscrites dans un mur circulaire ; cf. H. Deneux, *Dix ans de fouilles dans la cath. de Reims* (Reims, 1946), p. 26-28 et plan. Sur la date approximative des travaux : L. Demaison, *Les cath. de Reims antérieures au XIIIe s.*, dans le *Bull. monumental*, LXXXV (1926), 107 sqq.

grand axe routier des Pays-Bas, parallèle à la Meuse moyenne et à la Sambre, se confondait avec l'antique voie romaine qui, partie de Cologne, bifurquait en plein Hainaut pour conduire à Tournai ou à Cambrai, d'où l'on gagnait les jeunes centres industriels flamands et picards. On imagine un incessant va-et-vient entre les terres d'empire et le royaume de l'ouest. Nul doute que les artistes aient souvent emboîté le pas aux princes, prélats et commerçants itinérants (1).

Ces constatations projettent quelque lumière sur un important problème qu'on n'a pas encore examiné dans son ensemble, avec méthode et sagacité: celui des relations entre les architectures de la France septentrionale et la Lotharingie du Xe siècle au XIIe. Les fréquentes similitudes de programme n'attestent pas seulement des traditions communes héritées de l'âge carolingien, mais postulent aussi des échanges qui devaient se prolonger durant la période gothique. Néanmoins, si la France tint le rôle d'initiatrice aux XIIIe et XIVe siècles, elle paraît s'être contentée au XIe de recevoir sans rien donner en retour. Elle puisa surtout, j'imagine, dans le riche trésor des provinces de langue romane qui, s'échelonnant de la Haute-Lorraine au Brabant et au pays liégeois, servaient d'intermédiaires naturels entre les civilisations jumelles du royaume capétien et de l'empire germanique. Détentrices d'un capital commun de gloires et de traditions, unies les unes aux autres par une voie d'eau très sûre et porteuse d'une active batellerie — la Meuse —, elles formaient un ensemble culturel homogène, exerçant une emprise indéniable, à la fois sur les terres de langue allemande et sur le bassin de la Seine. Leur intimité avec Reims, la Champagne et la Flandre, déjà signalée par les historiens, ne fut peut-être pas beaucoup plus étroite que leurs rapports avec le Laonnais, le Soissonnais, le Vermandois et l'Artois (2).

Dans la région picarde, principal objet de mes études, l'emprise lotharingienne, peut-être forte avant l'année 1100, décrut ensuite assez rapidement. Il me semble qu'elle s'est manifestée pour la dernière fois vers 1140-1160 à l'abside de la prieurale de Lucheux, sise aux confins de l'Amiénois et de l'Artois ; encore ne suis-je pas certain qu'elle ait emprunté une route directe pour parvenir jusque là. Nos contrées subissaient alors l'ascendant de pays

---

(1) Ces observations complètent celles que j'ai publiées dans mon mémoire sur *Le chevet de Nesle*, p. 289-294. Je les ai tirées pour la plupart des ouvrages suivants : R. P. E. de Moreau, *Hist. de l'Eglise en Belgique*, II (2e éd., Bruxelles, 1947), *passim*, et H. van Werveke, *Bruges et Anvers: huit siècles de commerce flamand* (Bruxelles, 1944), chap. I et II, *passim*.

(2) Sur la civilisation de la Lotharingie de langue romane voir F. Rousseau, *L'expansion wallonne et lorraine vers l'Est aux XIe et XIIe s.*, dans *Les dialectes belgo-romans*, I (1937), 172 sqq, 189 et 197.

résolument novateurs : le bassin de la Seine et le royaume anglo-normand. C'est à l'action de ces tard-venus qu'il convient d'attribuer, à Saint-Bertin même, l'ampleur des croisillons, les piles composées du transept et de la nef. Ainsi la basilique de l'abbé Bovon et de ses premiers successeurs répondait à deux tendances distinctes : par sa crypte traditionnaliste et son chevet elle relevait de l'art flamand et lotharingien, tandis que le reste s'inféodait à des modes d'origine relativement méridionale. Saint-Bertin a donc marqué une orientation nouvelle et décisive dès 1050. A l'exception de l'abbatiale de Ham en Vermandois, fidèle aux concepts de l'âge antérieur, nos grandes églises de la première moitié du siècle suivant ressortissaient toutes à l'art franco-normand, du moins dans la mesure où nous pouvons aujourd'hui les juger : Saint-Sauveur de Ham et Saint-Omer de Lillers en Artois, l'abbatiale de Berteaucourt en Ponthieu, enfin Notre-Dame de Boulogne. L'influence britannique y est même sensible aux piliers de Berteaucourt et probablement au chœur de Lillers, comme aux nefs de l'illustre basilique tournaisienne et de Saint-Vincent à Soignies ; je l'ai même reconnue aux parties hautes des chœur et transept de la cathédrale d'Arras qu'on bâtit entre 1160 et 1200.

Cependant la région picarde toute entière passait sous l'obédience de l'art proprement français : celui du domaine royal et de la Champagne auquel Cambrai, puis Valenciennes se ralliaient avant même que Philippe Auguste eût imposé la suprématie politique de la monarchie capétienne à l'Europe occidentale. Il faut croire que nos contrées suivaient en l'espèce une vocation irrésistible, puisqu'elles participèrent très activement à l'élaboration du gothique et que s'élevèrent sur leur sol deux des principaux chefs d'œuvre du nouveau style en sa jeunesse : les chœur et transept d'Arras à la fin du XIIe siècle et Notre-Dame d'Amiens au XIIIe. Ces prestigieuses basiliques effacèrent le souvenir d'une emprise lotharingienne qui, pour avoir été brève et médiocrement féconde, vaut quand même la peine d'être remise en mémoire, ne serait-ce que pour expliquer d'intéressantes particularités de nos églises.

Pierre Héliot

Portraits par Jean Clouet



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 1. — Jehan Clouet
Portrait du dauphin François vers 1523

(Musée royal des Beaux Arts, Anvers)

En 1833, avec le legs du Chevalier d'Ertborn, entra au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers le charmant portrait du jeune dauphin François, fils de François I. Ce petit portrait était alors considéré comme une œuvre de Hans Holbein *(Fig. 1 - sur bois,* 16 × 13 *cm.).* Attribuée à Corneille de Lyon dans le catalogue de l'Exposition des primitifs français, organisée à Paris en 1904 ([1]), le portrait du garçonnet fut reconnu comme étant l'œuvre du peintre royal et « varlet de chambre », Jehan Clouet. C'est sous ce nom qu'on le trouve classé dans le nouveau catalogue du Musée, rédigé en 1905 et réimprimé en 1911 ([2]). L'identité de l'enfant royal est attestée par l'inscription qu'on lit en lettres d'or dans le fond : *François Dauphin.* De la comparaison du tableau avec le portrait au crayon, conservé au Musée Condé à Chantilly, il ressort que le personnage représenté est bien le fils aîné de François I et de la reine Claude, et non pas le dauphin François, fils d'Henri II.

([1]) Durand Greville, « *The sixteenth century at the Exhibition of french Primitives* ». The Burlington Magazine, Vol. VI, nov. 1904, p. 144.

([2]) *Catalogue descriptif,* rédigé par le conservateur Pol de Mont, première édition 1905 ; deuxième édition : Anvers 1911, n. 33, p. 69.

Le joli portrait représente le prince tout jeune. L'enfant n'a pas plus de cinq ans. Né le 1er mars 1518, il a été peint par conséquent vers 1523. Le malheureux dauphin fut emmené en Espagne par Charles Quint comme ôtage, pour y passer quatre ans de captivité, de 1526 à 1530. A la suite de ce douloureux emprisonnement, sa santé fut tellement ébranlée qu'il succomba le 10 août 1536.

M. Moreau-Nélaton a établi clairement que le tableau du Musée d'Anvers est la reproduction exacte du dessin, qui se trouve à Chantilly. « Le costume seul du personnage diffère : La robe et le bonnet de tous les jours sont remplacés, dans ce portrait à l'huile, par une toilette plus cérémonieuse » [1]. Quant à l'identité du peintre, on l'a mise en doute. Elle est contestable aussi longtemps qu'elle n'est pas strictement prouvée; mais l'attribution à Jehan Clouet paraît de plus en plus vraisemblable, comme nous allons le voir.

Jehan Clouet ou Clouwet, né à Bruges, ou bien à Valenciennes, vers 1475, se fixa d'abord à Tours (1516), où il fut nommé peintre du roi en 1518. Dès 1529 nous le trouvons établi à Paris, où il mourut en 1540. Son père, Jehan le Vieux, avait travaillé en 1475 pour le duc de Bourgogne et en 1499 pour la ville de Bruxelles [2]. Son fils était le célèbre François Clouet, dit Jehannet (1510-'72), qui se vit à son tour institué peintre du roi.

Le portrait du jeune dauphin, peint vers 1523, fait parfaitement pendant à celui de Charlotte de France, fille aînée du roi François (1516-'24). Exposée à Paris en 1904, cette œuvre, de dimensions presque égales, appartenait alors à Madame Agnew. C'est encore un portrait d'enfant d'une tendresse délicieuse. Il fut commandé au peintre, peut-être, le jour même où il fut chargé de fixer les traits du petit prince, sinon de suite après la livraison du premier portrait aux augustes parents [3].

---

(1) Moreau-Nélaton, *Chantilly. Crayons français du XVIe siècle.* Paris 1910, n. 5, p. 76 sv. — Le pendant de ce crayon est le n. 6 : portrait de Henri de France, duc d'Orléans, second fils de François Ier, dauphin après 1536. Au Musée Condé une peinture reproduit aussi ce dessin, mais les dimensions sont plus grandes et la facture bien inférieure, comparée au tableau d'Anvers, représentant le frère aîné. Sur le crayon original de celui-ci v. encore : Moreau-Nélaton, *Les Clouet et leurs émules I,* Paris 1924, fig. 15.

(2) Henri Stein, « *L'origine des Clouet* », Gazette des Beaux-Arts LII, 1, 1910, pp. 393-396. — L. Dimier, *Thieme-Becker,* Künstler-Lexicon VII, 1912, p. 119.

(3) Durand Greville, *o. cit. I,* avec la reproduction. L'identification est due à Dimier, *Histoire de la peinture du portrait en France au XVIe siècle.* Paris 1924-'25. Vol. I, p. 15 sv. et planche 5 : Confrontation avec le portrait de Louis de Clèves au Musée de Bergame. (Vd. ci-après). Cfr. aussi : Louis Dimier. *Histoire de la Peinture française des origines au retour de Vouet,* 1300 à 1627. Paris et Bruxelles 1925, p. 67 sv. et les planches 39 et 40.

Ces deux portraits d'enfant sont évidemment de la même main, combien habile, à laquelle nous devons le portrait de Louis de Clèves, comte de Nevers, conservé au musée de l'Académie des Beaux-Arts à Bergame, où il passa en 1859 avec la donation G. Lochis *(Fig.* 2, *- cat. n.* 477, *- sur bois* 24 × 21 *cm.)*. Le catalogue l'attribue encore à François Clouet, supposant qu'il s'agit d'un portrait du sire de Saint Marsault. Mais, dans ce cas encore, les dessins au crayon de Jehan Clouet, publiés par Moreau-Nélaton, fournissent la preuve décisive quant à l'identité du personnage. M. Dimier avait donc bien raison de l'accepter comme étant une œuvre authentique du maître, le déterminant nettement et le plaçant dans l'entourage auquel il appartient. Le portrait a été exécuté en 1525 ([1]).



Fig. 2. — Jehan Clouet

Portrait de Louis de Clèves, comte de Nevers, 1525

(Académie des Beaux Arts, Bergame)

Nous trouvons également le nom de Jehan Clouet lié au portrait de Claude de Lorraine, premier duc de Guise, conservé au Palais Pitti à Florence *(Fig.* 3, *- cat. n.* 252, - 29 × 26 *cm.)*. Vu de face, portant barbe et moustache, le personnage est coiffé d'une toque noire bordée de plumes duvetées et il est vêtu d'une tunique blanche avec pourpoint brun, ouvert. La main gauche sort de dessous le manteau noir, doublé de blanc. Les yeux sont retouchés.

([1]) L. Dimier, *Histoire de la peinture du portrait.* Vol. I, planche 5, et Vol. II (Catalogue), pp. 18, 22, 34 et 54. — Louis de Clèves était le fils aîné d'Engilbert de Clèves, comte, puis duc de Nevers.



Photo Brogi

Fig. 3. — Jehan Clouet

Portrait de Claude de Lorraine, duc de Guise, vers 1527

(Galerie Pitti, Florence)

Claude de Lorraine, né en 1497, vint à la cour de Paris en 1506. Il combattit pour Louis XII se distinguant, en 1515, à Marignan, où il fut blessé. François I, en 1527, le créa duc de Guise. Le portrait pourrait bien être de cette époque, car il est exécuté dans un style qui se rapproche déjà de celui de François Clouet. L'attribution au père, proposée par Durand Greville, acceptée par Moreau-Nélaton, qui n'est pas réfutée par Dimier (1), paraît confirmée par un dessin du Musée Condé, publié en 1909 par O. H. Giglioli (2).

Un autre portrait, attribué à Jehan Clouet, est celui d'un jeune gentilhomme, acquis vers 1862 par la Pinacothèque Ancienne de Munich, avec la collection Boisserée *(Fig.* 4, - *cat. n.* 1314, - 33 × 25 *cm.)*. Il s'agit de l'effigie d'un noble inconnu, vêtu de noir, coiffé d'une barrette de même couleur, ornée d'un filet d'or et d'une agrafe filigranée fixant une petite plume blanche. Le col et les manchettes de la chemise sont brodés de noir. Les deux mains sont visibles. Le jeune homme, à l'air pensif, tient dans sa droite des gants en peau-de-cerf. C'est un joli portrait, un peu sombre, mais très sincère. Il se distingue des autres tableaux, dont nous venons de parler, par la disposition plus primitive de la figure dans le cadre. La pose du personnage, droit et impassible, paraît un peu rigide, tandis que la mise et le dessin rigoureux attestent l'origine flamande du maître. Si ce portrait

(1) Durand Greville, *o. cit.* (1904), p. 144. — Moreau-Nélaton, *Chantilly* (1910), pp. 110-118, n. 74, planche XXI. — Dimier, *o. cit.*, (1924) I, pl. 7.
(2) *Rivista d'Arte VI*, 1909, p. 267 sv.

peut être admis comme œuvre du « prétendu Jehan Clouet », il faut bien le considérer comme antérieur aux trois autres. Se détachant du groupe, mais dû au même artiste, il fut peint, de toute évidence, vers 1520.



(Pinacothèque ancienne, Munich)

Fig. 4. — Jehan Clouet
Portrait d'un jeune gentilhomme inconnu, 1515-20

Antérieure encore au portrait du gentilhomme inconnu est l'effigie charmante d'une jeune souveraine, provenant de la collection princière Lanza de Castelreale à Rome et pas encore publiée. Resté propriété de la princesse G. Notarbartolo, née Lanza di Castelreale, jusqu'à 1945, ce portrait passa ensuite en diverses mains. Le propriétaire actuel nous est inconnu.

Dès sa découverte nous avons pu identifier ce beau portrait, d'une expression suave très austère et à la fois d'une douceur émouvante, comme étant celui de la reine Claude, fille du roi Louis XII et d'Anne de Bretagne. Née en 1499, elle fut mariée le 18 mai 1514 à son cousin François, duc d'Angoulême, avec lequel elle monta sur le trône à la mort de son père, six mois après. Elle mourut en 1525 *(Fig. 5, - sur bois* 27×19.5 *cm., surface peinte* 25×18 *cm.).*

Claude de France, coiffée d'un chaperon noir, très simple, est vêtue d'une robe et d'un manteau de velours de la même couleur. Le manteau aux manches ballons, légèrement entaillées, est garni d'un col et d'un revers d'hermine : prérogative royale. Aux poignets, sur les manches plissées de la chemise, on peut observer le travail à l'aiguille, en noir, qui s'aperçoit également au col. La reine porte deux bagues, ornées chacune d'une pierre précieuse : l'une à l'index de la main droite, l'autre à l'annulaire de la main gauche. Elle tient en main ses gants de chamois, tout comme le



Fig. 5. — Jehan Clouet - Portrait de la reine Claude de France
1514-15

Collection particulière en Suisse

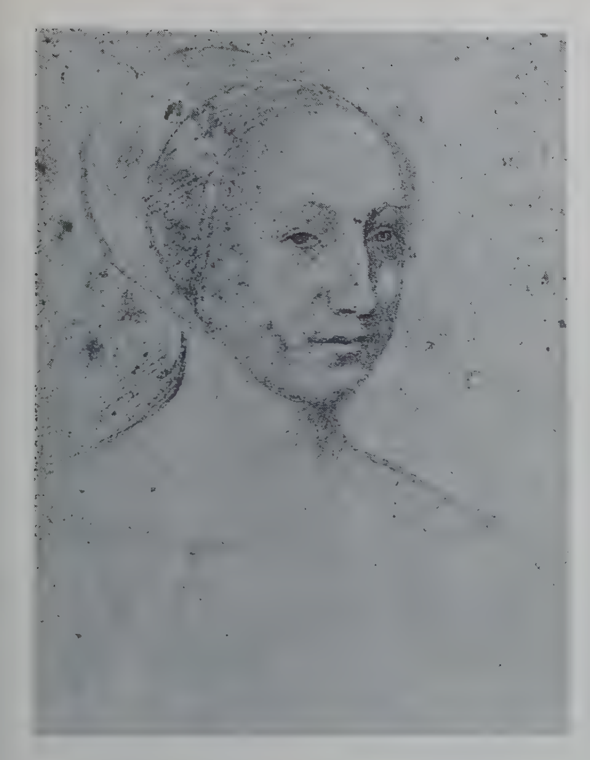


Photo Giraudon

Fig. 6. — Dessin au crayon noir représentant la reine Claude, vers 1524

(Musée de Cluny, Paris)

gentilhomme inconnu de Munich. Ces mains sont inertes, appuyées sur le bord d'une table (qu'on ne voit pas). La gauche, dans sa position immobile, est curieusement semblable à la main gauche du comte de Nevers *(Fig. 2)*. Au revers du panneau on voit encore une empreinte sur cire, devenue olivâtre, montrant la fleur de lis, accompagnée des initiales C et F.

Qu'il s'agit bien ici du portrait de la reine Claude, c'est ce que prouve un des dessins conservés au Musée de Cluny. Celui-ci représente la souveraine à l'âge de 25 ans environ *(Fig. 6)*. Elle ressemblait beaucoup à sa mère, la reine Anne, dont les traits nous sont connus par une miniature dans son livre d'heures, conservé à la Bibliothèque Nationale (Cod. lat. 9474, fol. 3). Je crois que la publication de ce portrait aux traits graves et raffinés constitue une contribution de valeur à la connaissance de l'œuvre de Jehan Clouet, plus nuancée qu'on est enclin à le supposer généralement.

G. J. Hoogewerff

Tapisseries inédites à la Vue de Bruxelles

Les peintres de cartons de tapisseries bruxelloises du XVI[e] siècle ont parfois étoffé le fond de leurs compositions de monuments de leur cité ; les exemples connus, qu'il s'agisse de sujets de plein air ou de scènes d'intérieur, sont toutefois assez rares.

Parmi ces monuments, le plus aisément reconnaissable, et le plus souvent représenté, est l'Hôtel de Ville.

Parfois, l'on n'en distingue que la tour si caractéristique, plus ou moins sommairement dessinée.

C'est le cas, par exemple, dans la précieuse petite pièce des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (Legs Vermeersch) représentant Saint Luc (1) dans son atelier, où on le voit travaillant au portrait de la Madone, et où l'on distingue, par la baie de droite, la flèche de l'Hôtel de Ville, et, par la baie de gauche, un ensemble architectural assez vaguement esquissé évoquant le Palais des ducs de Brabant.

Ce n'est aussi que la silhouette de la tour surmontée du Saint Michel, que l'on aperçoit vaguement à gauche, dans le fond d'une des deux tapisseries du Baptême du Christ de Vienne (2), une autre tour, auprès, rappelant celle (écroulée en 1714) de l'église Saint Nicolas.

Par contre, dans la très belle tapisserie, bien connue (3), du Musée du Louvre, du premier quart du XVI[e] siècle, dérivant d'une composition de Roger Van der Weyden représentant Saint Luc peignant la Vierge qui allaite l'Enfant Jésus, c'est le bâtiment complet de l'Hôtel de Ville qui se dresse au fond, à droite.

Mais c'est surtout dans des tapisseries de dates postérieures, à sujets de chasses, qu'on voit apparaître des monuments bruxellois.

---

(1) M. Crick-Kuntziger, *Les tapisseries du Legs Vermeersch aux Musées Royaux du Cinquantenaire* ; La Revue d'Art ; t. XXVII ; pp. 60 et 62 ; fig. 3.

(2) L. Baldass, *Die Wiener Gobelinssammlung* ; Vienne, 1920 ; pl. 8.

(3) Reproduite notamment dans H. Göbel, *Wandteppiche* I. Die Niederlande ; Leipzig 1923; pl. 367 et dans l'ouvrage collectif *Cinq siècles d'Art. Mémorial de l'Exposition de Bruxelles 1935;* Bruxelles, 1936.

Nous n'avons pas à nous appesantir ici, car elles sont dans toutes les mémoires, sur les célèbres et magnifiques tapisseries du temps de Charles-Quint dites « Chasses Maximiliennes » (1) (Musée du Louvre), où ces monuments sont représentés avec la même fidélité que les sites et les plantes de la forêt de Soignes.

Nous croyons plus utile de nous arrêter davantage à une autre catégorie, beaucoup plus modeste, et beaucoup moins connue, de tapisseries à sujets de chasses se rattachant au genre « verdures en manière de paysages », et dont le seul exemplaire publié est la pièce appartenant à l'Hôtel de Ville, intitulée « l'Ancienne Cour de Bruxelles » (2). Dans le fond de cette charmante petite tapisserie, se développe un panorama de notre capitale à l'époque de Philippe II : on y voit, outre la tour de l'Hôtel de Ville, celle de l'église Saint Nicolas et, à gauche, vue du Parc, la masse imposante du Palais des ducs de Brabant, avec sa chapelle consacrée en 1553. Signalons un autre exemplaire, inédit, de cette tapisserie, qui appartient à une collection particulière madrilène. C'est le même carton qui a servi pour les deux pièces, mais la composition de l'exemplaire conservé en Espagne est un peu plus étendue à gauche, et aussi en haut, où l'on voit deux oiseaux dans le supplément de ciel. La bordure compartimentée est du même type dans les deux exemplaires, mais les motifs sont différents.

Signalons encore, et surtout, une tapisserie inédite d'une collection privée italienne (voir fig. ci-contre), tapisserie du même genre, mais d'après un tout autre carton, et où la fantaisie s'allie à la réalité de la façon la plus pittoresque.

Au premier plan, en effet, on voit deux animaux étranges qui se regardent d'un air furieux en se montrant les dents.

Au second plan, à l'orée de la forêt, se déploie une chasse au faucon très animée, d'un dessin extrêmement vivant ; dans le ciel se place l'épisode classique du héron attaqué par les faucons.

Enfin, tout au fond du paysage, s'étend une vue de la Ville de Bruxelles : on y reconnaît la tour de l'Hôtel de Ville, celles de la Collégiale des Saints

---

(1) Pour la détermination des édifices, voir notamment les travaux d'Alexandre Henne et d'Alphonse Wauters, de Paul Alfassa, de Paul Saintenoy et de Sander Pierron. Excellentes reproductions dans G. Migeon, *Les Tapisseries des Chasses de Maximilien ;* Paris, 1920.

(2) J. Casier et P. Bergmans, *L'Art ancien dans les Flandres*. Memorial de l'Exposition rétrospective organisée à Gand en 1913 ; Bruxelles et Paris, 1921 ; t. II, pp. 109-110 ; pl. CLXXIX. M. Crick-Kuntziger, *Les Tapisseries de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, Anvers 1944 ; pp. 21 à 23 ; pl. XII.



Tapisserie à la vue de Bruxelles

(collection privée)

Michel et Gudule, à droite, et celles, à gauche, des églises Saint Géry et Saint Nicolas.

La bordure diffère (tout en étant du même style) de l'encadrement des deux tapisseries précitées ; les figures allégoriques ou mythologiques y sont autres.

Nous souhaitons que cette courte note, en attirant l'attention sur ce type de tapisserie, fasse sortir de l'ombre d'autres de ces touchants souvenirs, tissés par nos merveilleux lissiers d'autrefois, des sites et des édifices anciens de notre capitale.

M. Crick-Kuntziger

Nieuwe gegevens over « De slag vóór Pavia » in het Museo Nazionale te Napels

Sinds 1896 werd herhaalde malen geschreven over de reeks Brusselse tapijtwerken, die de « Slag vóór Pavia » uitbeelden in zeven indrukwekkende composities (1).

Men verneemt in deze literatuur dat de tapijtwerken in 1862 door Alfonso d'Avalos de Pescara, markies del Vasto, bij testament aan het Nationaal Museum te Napels gelegateerd werden. Alhoewel de erfgenamen van de markies enig bezwaar opperden, werden de tapijtwerken naar het museum overgebracht. Zij werden echter niet voor het publiek tentoongesteld en jarenlang bleven zij er als het ware verborgen. Tot Luca Beltrami ze door zijn publicatie aan de vergetelheid ontrukte.

Thans bieden deze kleurrijke weefsels, in het verre zuiden, een overweldigend getuigenis van de grootheid onzer nationale kunst.

Hoe de tapijtwerken in de familie de Pescara gekomen waren, is niet met zekerheid geweten. Waarschijnlijk waren zij er in 1862 reeds zeer lang. Nochtans is het onwaarschijnlijk dat deze tapijtwerken reeds ten tijde van Keizer Karel in de familie kwamen. Evenmin, zoals sommigen menen, dat zij door de keizer zelf werden geschonken.

---

(1) Luca Beltrami, *La battaglia di Pavia, illustrata negli arazzi del marchese del Vasto al Museo di Napoli, con cenni storici e descrittivi.* Milano 1896.
Salvatore di Giacomo, *I sette arazzi della battaglia di Pavia.* Emporium VI (1897) blz. 300-308.
Mario Morelli, *Gli arazzi illustranti la battaglia di Pavia conservati nel Museo Nazionale di Napoli.* Atti della R. Accad. di Archeol. XXI (1899-1900), blz. 3-52.
Antonio Pais, *Tapisseries tissées d'après les cartons de Van Orley, représentant les épisodes de la bataille de Pavie et retrouvées au musée de Naples.* Les Arts III (1904) blz. 17-25.
L. Conforti, *La bataille de Pavie. Tapisseries du Musée National de Naples.* Les Arts Anciens de Flandre III (1908) blz. 188-193.
Ernst Gagliardi, *Die Schlacht von Pavia auf den Teppichen des Museums zu Neapel.* Neujahrsblatter der Feuerwerker Gesellschaft in Zurich 1915-1916.
N. Beets, *Zestiende-eeuwsche kunstenaars. De patronen voor den slag van Pavia in het Louvre.* Oud Holland, XLVIII (1931) blz. 168-171.



« De Keizerlijke troepen bedwingen de Franse artillerie »

Napels, Nationaal Museum (Foto Alinari)

Immers, het is onwaarschijnlijk dat er twee exemplaren van de reeks hebben bestaan. Men mag aannemen dat de reeks van Napels identisch is met de tapijtwerken die in 1531 door de Staten-Generaal aan Keizer Karel werden geschonken. In 1549 versierden zij het kasteel van Binche ter gelegenheid van Keizer Karel's intrede aldaar. In 1556 waren zij nog in het bezit van Filips II. Zij worden in dat jaar vermeld ter gelegenheid van het incident met Admiraal de Coligny. Hun aanwezigheid in het paleis, die voor de Fransman vernederend was, zou trouwens de aanleiding tot het incident zijn geweest.

Naderhand kwamen de tapijtwerken in handen van Don Carlos. Hij legateerde ze immers aan Don Honoré Juan, bisschop van Osma, zijn voormalige leermeester.

Het is wellicht nadien dat deze tapijtenreeks overging in handen van de familie de Pescara, die er blijkbaar veel belang aan hechtte. Immers, Don Fernando Francesco d'Avalos de Pescara, voorvader dezer familie,

had, als kapitein van Keizer Karel een ruim aandeel in de overwinning, en wordt trouwens op een der tapijten afgebeeld.

De vraag naar de ontwerpers van deze tapijtwerken, Bernard van Orley of (en) Pieter Coecke van Aelst, werd opgeworpen door meer dan een auteur. Een vraag die echter niet of nauwelijks werd gesteld is deze naar het atelier waar de tapijtwerken werden uitgevoerd.

Wellicht ligt de reden hiervan in het feit dat de randen waar men gewoonlijk de weversmerken vindt, slechts gedeeltelijk bewaard bleven. In 1907, met het oog op de definitieve tentoonstelling der tapijten, werden de ontbrekende randen door beschilderd lijnwaad aangevuld. Deze stukken dragen het opschrift : « P. Baldelli dip. il freggio 1907 ». Blijkbaar heeft elkeen met deze verklaring vrede genomen, en niet verder naar enig merk gezocht. Göbel (1) schrijft de reeks toe, weliswaar voorzichtigheidshalve met een vraagteken, aan het atelier van Pieter de Pannemaker. Dit is niet juist.

Er bleef immers een weversmerk gedeeltelijk bewaard. Ik vond het op de uiterste rand, rechts beneden van het tapijt voorstellende « De keizerlijke troepen bedwingen de Franse artillerie ». Dit tapijt bevindt zich thans in het midden van de langsmuur der grote zaal langs de kant der Pinakotheek.

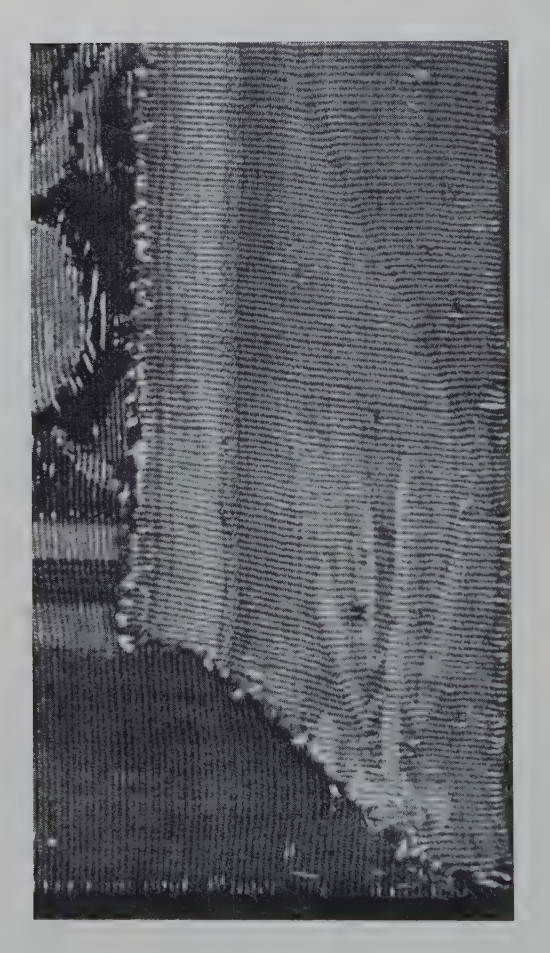
Het is hetzelfde merk dat men aantreft op de beroemde tapijtenreeks der « Jachten van Maximiliaan », in het Louvre te Parijs, en op een der tapijten van de Apokalypse te Madrid. Het merk wordt ook gesignaleerd op een Geschiedenis van Mozes, in de tentoonstellingen van Parijs in 1876 en te Brussel in 1880. Verder vond ik het nog op een tapijtwerk in het Quirinaal te Rome, voorstellende « Mercurius die Aglaura in steen doet veranderen ».

Het weversmerk is uitgevoerd in roze wol, en steekt slechts weinig af op de rode rand. Op te merken valt dat ook op de « Jachten van Maximiliaan », de randen in rood en de merken in roze zijn uitgevoerd.

Het merk bestaat uit een loodrechte streep waaraan langs boven drie kepervormige strepen zijn toegevoegd, twee links en een rechts. Daaronder bevindt zich een dwarse streep en er onder een soort G. Links van dit merk bevindt zich nog een afzonderlijk loodrecht streepje. P. Alfassa (2) heeft in zijn merkwaardige studie over de Jachten van Maximiliaan voorgesteld dit merk te vereenzelvigen met dit van Jan Gheteels. Het laatstgemelde loodrecht streepje zou dan als de initiaal van Jan kunnen beschouwd worden,

(1) H. Göbel, *Wandteppiche.* I *Die Niederlande.* Leipzig 1923. Afb. 375-376.
(2) Paul Alfassa, *Les tapisseries des « Chasses de Maximilien »*. Gazette des Beaux-Arts 1920, blz. 127-140 en 233-256.

terwijl de G op Gheteels zou kunnen wijzen. Nochtans bleef deze identificatie voor Göbel twijfelachtig (1).



Evenwel kan dit teken geenszins het merk zijn van een «Willem» Geubels, zoals A. Wauters het meende (2). Er is wel een Frans Geubels gekend, doch geen Willem. Overigens vormt het bovenste gedeelte van het merk geen W.

Deze Jan Gheteels was een vooraanstaande legwerker. In 1554 bij de voltooiing van de Tunis-reeks door Willem de Pannemaker, ondertekende hij, als deken van het gilde, het proces verbaal, samen met Frans Geubels, Hubrecht van der Moten en Andries Mattens. Nochtans is het niet uitgesloten dat het hier om een jongere Jan Gheteels zou gaan.

Het merk dat ik op een der tapijten van de « Slag vóór Pavia » vond, is, zoals gezegd, slechts gedeeltelijk bewaard. De identiteit ervan met de andere geciteerde merken is echter onbetwistbaar (3).

Hiermede mogen wij dan besluiten dat de beide zo merkwaardige tapijtenreeksen, de « Slag vóór Pavia » en de « Jachten van Maximiliaan » in een zelfde atelier tot stand kwamen. Zulks is een niet

(1) H. Göbel, o.c. blz. 317. — Göbel reproduceert dit merk twee maal, eens in de goede richting op plaat 4 en eens onderste boven en onvolledig op plaat 7, telkens in verband met de « Jachten van Maximiliaan » en met de « Apokalypse ». De eerste maal neemt hij de identificatie Jan Gheteels over, de tweede maal beschouwt hij het merk als van een ongekende meester. Het is duidelijk dat het om eenzelfde merk gaat.

(2) A. Wauters, *Les tapisseries de Bruxelles et leurs marques.* L'art, XXVII (1881) blz. 28.

(3) Mijn oprechte dank aan dottore Oreste Ferrari om de bereidwilligheid waarmede hij de gewenste foto liet uitvoeren.

te onderschatten vaststelling in deze allesbehalve individualistische kunsttak die de tapijtkunst is. Het aandeel van het atelier, met de persoonlijkheid van zijn leider, de vaardigheid van zijn werkkrachten, de stijl van zijn patroonschilders en de kwaliteit van zijn grondstoffen is essentieel bij het tot stand komen van onze Vlaamse tapijtwerken. De gelijkaardigheid der tonaliteiten in beide reeksen, voornamelijk van het zeer heldere rood, is trouwens zeer treffend.

Ten slotte mag nog een hypothese vooropgesteld worden in verband met dè onderste rand der tapijten.

Vier van de zeven tapijten hebben een geschilderde rand. Deze verving in 1907 een rand van rechthoekige meanders die er waarschijnlijk in de XVIIe of XVIIIe eeuw was aangezet.

De drie andere tapijten hebben nog een rand van legwerk, met dien verstande dat hij aan de boven- en zijkanten oorspronkelijk, aan de onderkant echter herbruikt is. De bewaarde vertikale zijranden vertonen, evenals bij de « Jachten van Maximiliaan » een vaas waaruit een staaf met blad- bloem- en vruchten omhoog rijst zonder enig verband met de onderste rand. Het is niet onmogelijk dat ook de « Slag vóór Pavia » evenals de « Jachten van Maximiliaan » aan de onderkant een brede rand bezat van louter italianiserende motieven in camaieu. Stellig zou zulk een rand gepast hebben bij de epische tonelen van de slag.

Dr. Elisabeth Dhanens

Les Caveaux des Ducs de Bourgogne à la Chartreuse de Champmol

Dès l'origine de sa fondation, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, avait pensé à établir à la Chartreuse de Champmol sa dernière demeure. Cette destination funéraire est confirmée en ces termes dans son testament de 1386 : « J'élis ma sépulture en l'église du couvent des Chartreux les Dijon au lieu dit Champmol, par moy commencé à fonder... et vueil et ordonne que, en quelque lieu que je voise de vie à trespassement, mon corps soit porté et enterré en ladite église...» [1]. C'est en effet à Champmol que furent inhumés les trois premiers ducs valois ainsi que plusieurs membres de la famille ducale.

En 1404, après le transport du corps de Philippe le Hardi de Hal à Dijon, Jean Bourgeois, maître de maçonnerie, établit sous le chœur des pères un caveau destiné à recevoir le sarcophage de plomb du duc défunt. Philippe le Hardi fut inhumé au dessous du tombeau entrepris par Jean de Marville et dont la sculpture ne devait être achevée qu'en 1411 par Claus de Werve, neveu de Sluter. En 1420, lorsque le corps de Jean sans Peur déposé en l'église de Notre-Dame de Montereau, après l'assassinat, eut pu être transporté à la Chartreuse, Philippe Mideaul construisit un second caveau à l'est du premier, sous l'emplacement que devait occuper cinquante ans plus tard le tombeau sculpté par Jean de la Huerta et Antoine le Moiturier. En 1474, la dépouille mortelle de Philippe le Bon, inhumée provisoirement à Saint-Donatien de Bruges en 1467, et celle d'Isabelle de Portugal, morte en 1471 au couvent de la Motte-aux-Bois près Saint-Omer, furent transférées à Dijon : Jean de Mousterot ouvrit alors un troisième caveau à la suite des autres. Ce n'est pas à Dijon, mais à Bruges que Charles Quint devait transférer en 1550 le corps de Charles le Téméraire, inhumé à Nancy en 1477 : l'empereur avait alors abandonné l'espoir de reposer lui-même à la Chartreuse de Champmol, comme il en avait exprimé le désir dans son testament de 1522.

Les accès des trois caveaux, primitivement indépendants les uns des autres, étaient fermés par de solides dalles de pierre. Il fallait l'insistance des rois ou des princes pour que les Chartreux consentissent à lever ces dalles.

---

[1] Archives de la Côte-d'Or, B 309.

On a conservé le récit des visites que firent aux caveaux des ducs le roi François Ier en 1521, la reine Marie-Thérèse en 1675, le prince de Condé et sa suite en 1754 et 1763. Des historiens ou des amateurs de souvenirs du passé mirent à profit ces ouvertures exceptionnelles pour noter la disposition des caveaux et les inscriptions qu'ils contenaient.

Après l'expulsion des Chartreux, le 20 avril 1791, les caveaux qui avaient été jusqu'alors respectés furent ouverts à tout venant; il s'y produisit des « déprédations inouies ». L'entrepreneur Louis Duleu cadet, qui avait été désigné pour transférer à Saint-Bénigne les restes des ducs en même temps que les tombeaux (1), s'acquitta peu scrupuleusement de sa tâche, ainsi que l'a montré le chanoine Morillot (2). Le 21 mai 1792, Emmanuel Crétet, acquéreur de la Chartreuse, vendit à ce même entrepreneur les pierres de l'église : au mois de juillet suivant commençait la démolition. Il ne devait rester de l'église des Chartreux que le portail, qui servait d'élément de mur de clôture et la tourelle de l'escalier à vis de l'oratoire ducal qui fut conservé plutôt comme belvédère que comme ruine romantique.

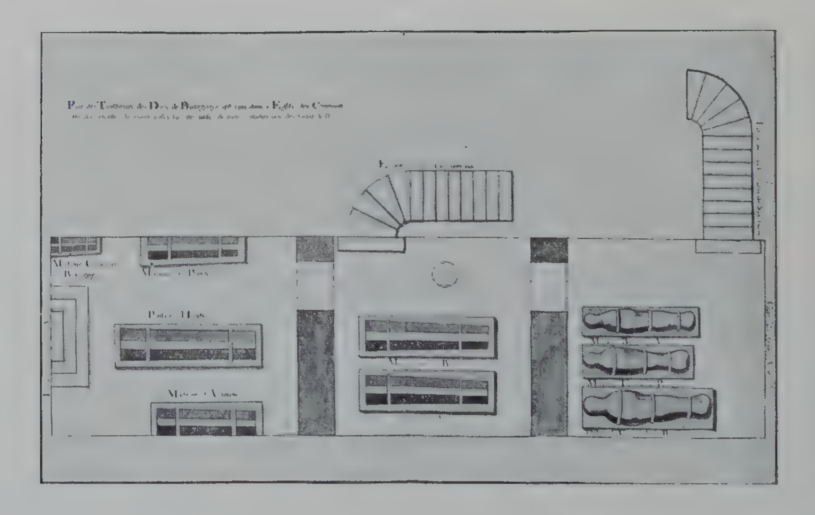


Fig. 1. — Plan des Caveaux de la Chartreuse par Gilquin

(1) On sait que les tombeaux sont maintenant au Musée et les ossements sous la tour nord de la cathédrale.

(2) *Mémoire sur l'identité des restes reconnus en 1841 pour être ceux du duc Jean sans Peur*, dans « Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or », t. XIV (années 1901-05), p. 199-236.

Les notes manuscrites de Louis-Bénigne Baudot sur la Chartreuse de Champmol à l'époque révolutionnaire laissaient supposer que les caveaux n'avaient pas été épargnés; on pouvait cependant espérer en retrouver quelques éléments. Aussi, avec l'autorisation de l'administration départementale et l'accord du Service des Monuments historiques, avons-nous effectué des sondages à leur emplacement.

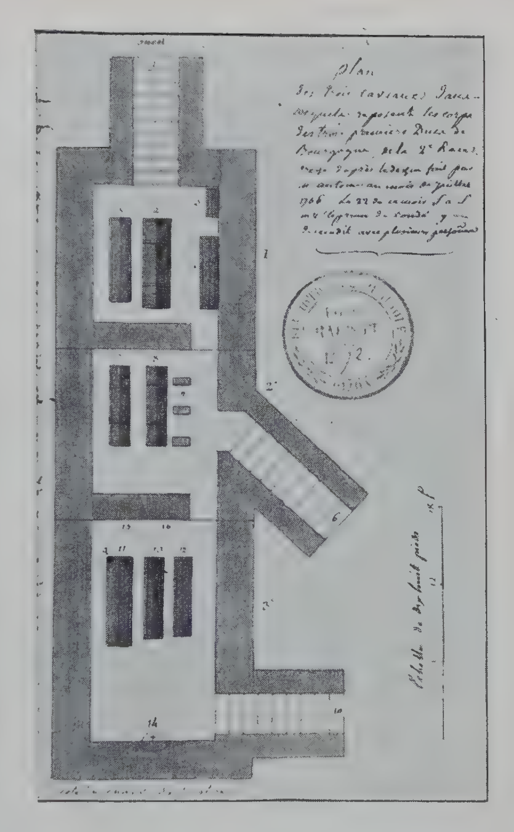


Fig. 2. — Plan des Caveaux de la Chartreuse d'après Antoine

Les documents sur les caveaux des ducs ne manquent pas: ce sont d'abord les comptes de la construction (1), notamment celui qui concerne l'établissement du caveau de Philippe le Bon, puis les descriptions qui ont été données en 1674 par Philibert de la Mare (2), en 1741 par dom Plancher (3), en 1775 par l'abbé Boullemier (4), à la veille de la Révolution et pendant la période révolutionnaire par L.-B. Baudot (5), enfin le plan du dessinateur Gilquin (6), antérieur à 1736, et celui de l'ingénieur Antoine (7), daté de 1766. L'album de Gilquin acquis par le prince de Condé, où sont dessinées chacune des faces des tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, contient aussi des dessins au lavis des trois caveaux : ce sont ces dessins qui sont reproduits ici (8). Bien que les descriptions, les plans et les élévations

(1) Cf. Cyprien Monget, *La Chartreuse de Dijon*, 1898-1901, t. I, p. 370, t. II, p. 63 et 157.
(2) *Recueil de diverses pièces concernant l'histoire de Bourgogne*, Musée Condé a Chantilly, ms. 1386, p. 96. Puis pour la première moitié du XVIIIe siècle : Bibl. Nat., coll. Bourgogne, ms. 10, fo 38.
(3) Bibl. mun. de Dijon, fonds Baudot, ms. 1069, p. 102.
(4) *Description sommaire des caveaux en l'église des Chartreux*, Bibl. mun. Dijon, ms. 938, p. 185.
(5) Bibl. mun. Dijon, ms. 2081, p. 168-208.
(6) Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 15916.
(7) Bibl. mun. Dijon, ms. 9891 fo 134, ms. 1016 fo 58.
(8) Clichés Bibl. Nat.

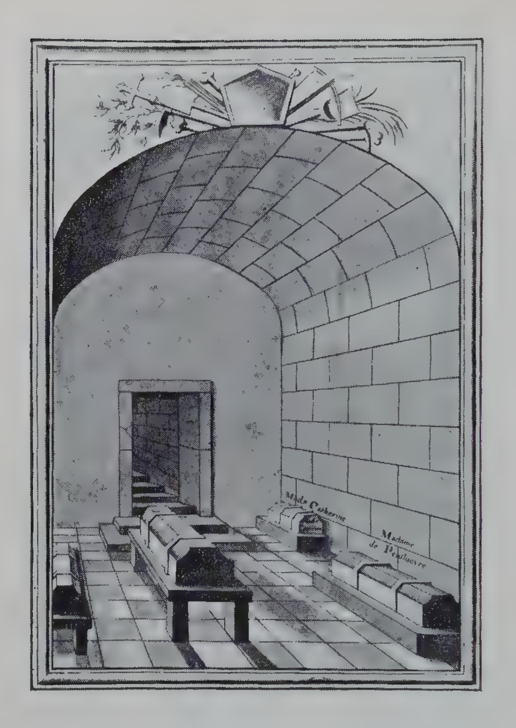


Fig. 3. — Caveau de Philippe de Hardi

ne coïncident pas exactement, nous pouvons nous représenter quelle était la disposition des lieux.

Les caveaux avaient environ 3 m. de hauteur, 3 m. de largeur et 3 m. 50 de longueur, à l'exception du troisième qui devait être long de 5 m. 50. Ils étaient voutés en plein cintre et revêtus d'un parement en pierre d'Asnières - les - Dijon, beau calcaire utilisé par l'atelier de Claus Sluter. Sur le sol dallé étaient disposées des tables de pierre servant de supports aux sarcophages de plomb. Le premier caveau contenait les corps de Philippele Hardi, de sa fille Catherine, épouse de Léopold d'Autriche et ceux de deux filles de Jean sans Peur, Catherine et Isabelle, comtesse de Penthièvre, décédées avant la construction du second caveau. Dans celui-ci reposaient Jean sans Peur et Marguerite de Bavière, dans le troisième Philippe le Bon, Bonne d'Artois, deuxième femme du duc, et Isabelle de Portugal. Sur les murs se trouvaient des inscriptions funéraires concernant chacun des personnages inhumés : certains nous les disent peintes et d'autres indiquent qu'elles étaient gravées. Au moins l'inscription de Philippe le Bon était-elle gravée, puisqu'un fragment important de la plaque est conservé au Musée archéologique de Dijon [1]. Dans le caveau de Philippe le Bon, une console, établie dès 1474, portait une statue de la Trinité : la Chartreuse avait été placée sous le vocable de la Très Sainte Trinité et son image sculptée par Jean de Marville ornait le sanctuaire depuis 1388, date de la consécration de l'église.

On pénétrait dans le caveau de Philippe le Hardi par un escalier qui s'ouvrait à l'entrée du chœur des pères, devant l'aigle du lutrin, œuvre du fondeur dinantais Colard Joseph. L'accès au caveau de Jean sans Peur se

---

[1] *Cat. du Musée de la Comm. des Ant. de la Côte d'Or*, 1894, n° 1234.



Fig. 4. — Caveau de Jean sans Peur

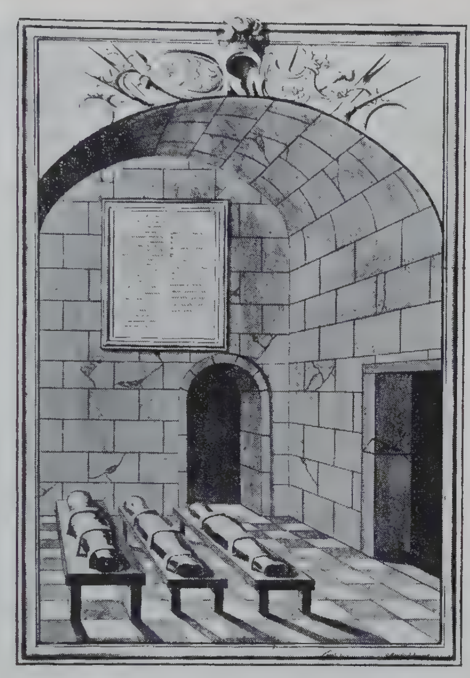


Fig. 5. — Caveau de Philippe le Bon

trouvait à gauche du tombeau de ce duc ; le débouché de l'escalier du caveau de Philippe le Bon était situé près de la balustrade séparant le chœur des pères du sanctuaire, du côté de l'évangile. Au XVIIe siècle, on établit une porte dans les murs séparant les caveaux, de façon que l'on pût communiquer de l'un à l'autre. La construction d'un autel en pierre devant le lutrin ayant entraîné l'obturation du premier escalier, et le second ayant été maçonné, on ne pouvait plus avoir accès aux caveaux à la veille de la Révolution que par l'escalier qui conduisait directement au sarcophage de Philippe le Bon.

Le plan de l'église de la Chartreuse en 1760 est conservé aux Archives municipales de Dijon (1); nous possèdons d'autre part le plan des caveaux; mais nous ne savons pas comment se superposaient ces deux plans. Les descriptions ne sont pas assez précises pour nous permettre de déterminer l'endroit exact où se trouvait le débouché des escaliers dans l'église, et le

(1) Plan d'ensemble des bâtiments de la Chartreuse : D. 47 bis.

problème n'est pas simplifié par le fait que le tracé de ces escaliers n'est pas le même sur le plan de Gilquin et sur celui d'Antoine. Plutôt que d'effectuer des sondages aux endroits supposés des descentes d'escaliers, il nous a paru préférable d'entreprendre la fouille en partant de l'élément du mur occidental de la chapelle ducale, subsistant encore contre la tourelle d'escalier, et de l'amener jusqu'à une distance correspondant à l'axe de l'église avec lequel nous supposons que coïncidait l'axe des caveaux.

Nous avons malheureusement fait dès le début des constatations peu encourageantes. Il ne subsiste, en effet, plus une pierre de fondation des murs de l'église ; il ne reste en place que les pierres plates servant d'assise à la tourelle encore debout ; la pierre de taille s'arrêtait à peu près au niveau du sol. A l'emplacement du mur latéral de l'église, sur 1 m. 60 de large et 1 m. 80 de profondeur, on ne trouve que du remblai. Au delà on rencontre la terre vierge, au dessous d'une sorte de béton correspondant au niveau du dallage de l'église ; puis on retrouve le remblai à l'emplacement occupé par les caveaux. A 3 m. 50 du sol actuel, soit à environ 3 mètres au dessous du dallage de l'église, on arrive au niveau des anciens caveaux ; mais le dallage n'est plus en place. Nous n'avons retrouvé que quelques débris de pierre blanche et des éléments de murs, dont les dispositions n'ont pas permis de repérer exactement l'endroit où nous nous trouvions : d'après les indications données par la superposition des plans, il semble que la tranchée ouverte depuis le mur occidental de la chapelle ducale nous ait mené soit à l'extrémité orientale du caveau de Jean sans Peur, soit plus vraisemblablement au caveau de Philippe le Bon. L'obliquité des couches de remblai qui apparaissait dans la coupe du terrain, tant du côté oriental que du côté occidental, montrait qu'il y avait eu un effondrement vers l'axe des caveaux. D'autre part un sondage effectué vers l'entrée du premier caveau a permis de constater que les fondations de la nouvelle chapelle de la Maison de Santé départementale, dont les pierres de taille s'enfoncent jusqu'à plus de trois mètres de profondeur, avait complètement bouleversé le terrain à l'emplacement du caveau de Philippe le Hardi.

Il n'y a donc plus guère d'espoir de retrouver trace des caveaux des ducs de Bourgogne. Après la démolition de l'église, on a dû mettre ces caveaux à jour et retirer tous les matériaux qui avaient servi à la construction des voûtes et des murs, les tablettes de pierre des tombes et les éléments du dallage; après ce travail de récupération dans lequel l'entrepreneur Duleu était passé maître, au grand détriment des monuments de Dijon, les caveaux furent comblés et le gazon a poussé sur ce qui fut la nécropole ducale. Seule une

statue avait été sauvegardée : la *Trinité* qui se trouvait sur une console près du sarcophage de Philippe le Bon. L.-B. Baudot nous apprend (1) que les marbriers Bernard, qui participèrent à la démolition, se l'approprièrent : nous n'avons malheureusement pu jusqu'ici retrouver ce qu'était devenue cette statue.

Il reste si peu de traces des bâtiments de l'ancienne Chartreuse qu'il n'est peut-être pas sans intérêt de signaler le dégagement d'un élément de construction, qui fut opéré à l'occasion des fouilles dont nous venons de parler. A une douzaine de mètres au nord du chevet de l'ancienne église, on apercevait sur la pente gazonnée un massif de pierre avec deux départs d'arcs. D'après un dessin (2) datant des environs de 1825, il semblait bien qu'on fût en présence d'un élément de construction enterré et non point rapporté: en effet ce massif apparaissait alors plus élevé et servait d'appui à la porte de l'enclos. En creusant à cet endroit, nous avons dégagé sur 2 m. 80 de profondeur tout un côté de l'ancienne porte de la clôture, celle qui donnait directement accès à l'église comme à l'oratoire ducal. Ce piedroit est orné de quatre colonnettes engagées, sobrement moulurées et sans chapiteau, reposant sur des bases prismatiques qui viennent s'amortir dans le soubassement, reposant lui-même sur une banquette saillante. Le prolongement des moulures intérieures, dont on remarque l'amorce, devait décrire un arc légèrement brisé, tandis que les moulures extérieures, doublées d'une archivolte partant du glacis d'une pile d'encadrement, s'infléchissaient trois assises plus haut pour former un arc aigu.

Cette porte, qui avait environ 3 m. de largeur et 4 m. de hauteur sous clé, est encore épaulée du côté de l'ancien mur occidental par un large contrefort. Elle fut construite entre 1388 et 1400, date à laquelle on achevait les bâtiments de l'entrée. Sa mouluration est comparable à celle du portail de l'église, dont le dessin était dû à Drouet de Dammartin. L'aspect qu'elle présentait, avec son tympan entre deux arcs d'inégale courbure, était comparable à celui de la porte de l'abbaye Saint-Etienne de Dijon, où Claus Sluter vint se retirer en 1404.

Pierre Quarré

(1) Ms. 2081 cit., p. 343.
(2) Lavis de Bourjot, Musée de Dijon, n° 3851.

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES — WERKEN

SIMONE BERGMANS, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie. *La Peinture ancienne, ses Mystères, ses Secrets.* Bruxelles, Office de Publicité, 1952, in-4°, 130 pages, 49 planches hors texte.

Deux questions se posent au premier abord lorsqu'on étudie un tableau ancien : que représente-t-il ? est-il authentique ? — C'est de nombreuses années de recherches et d'expériences que Melle Bergmans nous apporte le résultat afin de nous permettre de répondre à ces deux questions en s'inspirant des sept points à résoudre, formulés dans l'hexamètre classique de Quintilien : *Quis ? Quid ? Ubi ? Quibus auxiliis ? Cur ? Quomodo ? Quando ?*

En répondant à ces sept commandements et en recourant à la méthode comparative, s'appuyant en même temps sur une érudition aussi étendue que solide et sur une culture générale, rare à rencontrer de nos jours, Melle Bergmans nous donne la solution de nombreux problèmes posés par des œuvres d'art s'étendant du XVe au XIXe siècle.

L'auteur parvient ainsi à identifier comme étant Nicolas Perrenot, père du cardinal de Granvelle, l'*Homme à la médaille,* attribué à Vermeyen et conservé à la *National Gallery* de Londres. De même, avec une semblable sûreté de méthode, Melle Bergmans démontre que le prétendu *Saint Sébastien,* d'*Hampton Court,* attribué à Antonio Moro, est le portrait de sir Thomas Wyat et pourrait être l'œuvre de Corneille van der Beken, dit *Sotte Cleef,* et que le portrait de jeune homme du Musée d'Anvers, identifié comme étant Pieter Pieters, doit être enlevé à Lambert Lombard pour être attribué avec la plus grande vraisemblance à Pieter Aertsen.

Aucun détail n'échappe à l'œil de Melle Bergmans, c'est ainsi que, remarquant un jouet d'enfant, un toton, posé sur la fraise d'un portrait de femme peint en miniature, conservé au *Victoria et Albert Museum* de Londres et attribué à Isaac Oliver, elle établit qu'il s'agit d'un auto-portrait de Livina Teerling, le mot *Teerling* étant la traduction flamande de « toton ». Elle se base sur cette signature parlante pour identifier l'œuvre et confirmer l'exactitude de l'attribution de deux portraits de fillettes à cette même artiste.

C'est incontestablement dans l'étude du *Triptyque de Viglius d'Aytta,* ce chef d'œuvre de Frans Pourbus l'ancien, à Saint-Bavon de Gand, que triomphe de la façon la plus éclatante la méthode de Melle Bergmans. Non seulement elle identifie presque tous les personnages du tableau, parmi lesquels elle reconnaît don Hernando de Tolède, fils naturel du duc d'Albe, mais elle explique aussi comment l'artiste à fait figurer, en face des représentants du parti catholique, les chefs du protestantisme, parmi lesquels, en dépit des plus grandes difficultés, elle parvient à identifier avec certitude Calvin et Hembyze, peut-être même Marnix.

Avec raison, l'auteur insiste sur l'importance de l'héraldique pour identifier les personnages — encore faut-il se méfier des armoiries ajoutées après coup à certains portraits. Mais aucun doute n'est à avoir pour celui d'*Olivier de Nieulant,* œuvre indiscutable de Pierre Pourbus.

D'autres identifications qui, grâce à l'application de la méthode de Melle Bergmans, ne nous laissent plus de doute nous sont données dans le chapitre intitulé « d'un peintre

trop oublié et de quelques madones »; dans celui consacré à la découverte des *Dénicheurs d'oiseaux* de Louis Le Nain dans la collection Van Beuningen ; dans celui établissant que le tableau pris jusqu'ici pour un auto-portrait de Jérome Duquesnoy est un auto-portrait de Sébastien Bourdon ; dans celui où l'auteur détermine, dans un portrait faussement attribué à Goya, la physionomie de Charles III, roi de Naples et plus tard roi d'Espagne ; dans celui encore où Melle Bergmans démontre qu'une soit-disant décollation de saint Jean-Baptiste représente en réalité l'exécution, sur l'ordre de l'empereur Aurélien, du philosophe Longin, conseiller de Zénobie, reine de Palmyre.

Particulièrement intéressante est l'étude consacrée à des portraits de femmes, où l'auteur reconnaît Isabelle de Bourbon, première femme de Charles le Téméraire, avec sa fille Marie de Bourgogne, dans un tableau de la collection Czernin; où elle rend à Gérard David, sans pouvoir conclure avec certitude à son identification avec Cornelia Cnoop, épouse de l'artiste, un portrait de femme datant des environs de 1510; où elle identifie des portraits de Melle de la Vallière, d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans, de la Palatine et de ses deux enfants.

Le paysage retient également l'attention de l'auteur et sa sûreté de méthode lui permet d'attribuer *Une Auberge tyrolienne* à Roolant Savery, *Une flotte surprise par la tempête* au mariniste anversois Andries van Eertveld (1590-1652), *Un passage des Alpes* à Josse de Momper et *Une entrée de village* à David Vinckebooms.

Etendant sa curiosité à l'école anglaise, Melle Bergmans, à qui toute source d'information peut venir à propos, a trouvé dans le roman *Rob Roy* de Walter Scot un indice qui l'a menée au barde Mac Rimman, sujet d'un tableau de Bonington. La même sagacité a permis à l'auteur, par la lecture du roman *Vathek* de William Beckford, paru en 1787, et de *Child Harold* de Byron, de reconnaître dans un portrait d'un homme en habits orientaux, peint par Richard Cosway (1742+1821) William Beckford lui-même représenté en héros de son roman qui avait fait fureur en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle.

Aux divers diagnostics qui lui ont aussi permis de résoudre tant de problèmes d'histoire de l'art, l'auteur ajoute dans un ultime chapitre ce qu'elle appelle avec humour des « conseils inutiles », mettant les amateurs en garde contre les manœuvres et falsifications dont ils pourraient être victimes. Ces conseils sont pleins de sagesse et dénotent une grande expérience, celui qui s'en inspirera et qui appliquera la méthode critique préconisée par l'auteur réduira au minimum les risques que court le collectionneur.

Ajoutons que, grâce aux qualités littéraires de l'auteur, ce livre, en dépit de son caractère technique, est fort agréable à lire. Vte TERLINDEN

ERIK LARSEN. *P.P. Rubens, with a complete Catalogue of his Works in America.* Anvers. De Sikkel, 1952, 228 pages, 165 illustrations dont 4 en couleurs.

Dans sa préface l'auteur se justifie d'avoir abordé un sujet déjà abondamment traité. Mais le domaine rubénien est si vaste qu'il est encore loin d'être épuisé et qu'il mériterait même la publication d'un « Corpus Rubeniense ».

Le premier chapitre est consacré au climat dans lequel se déploie la personnalité de Rubens. L'auteur nous décrit d'abord le climat politique, rasséréné par les Archiducs après la « Spaniardisation » tyrannique du pays sous Philippe II. Ensuite, il nous explique comment le commerce anversois, si florissant au XVIe siècle, fut battu en brèche par plusieurs facteurs désastreux, comme la concurrence de Hambourg et la Paix de Munster .Cependant, malgré les conditions économiques plutôt défavorables, les Pays-Bas espagnols bénéficient d'une ère de prospérité relative, puisque non moins de trois cents nouvelles églises furent bâties en Belgique sous le règne d'Albert et Isabelle. Enfin, le climat intellectuel est mis en lumière par l'auteur qui, partant des antécédents du XVIe siècle, nous remet en mémoire le grand

mouvement de la contreréforme, l'épanouissement de l'art baroque, le rayonnement de Juste-Lipse et de son école, formant écho à l'humanisme déjà lointain d'Erasme.

Dans le chapitre II c'est la personnalité même de Rubens, en tant qu'homme, qui est mise en relief. Esprit éveillé dans les domaines les plus divers, le génie du maître s'imposa même dans la discipline diplomatique, où il ambitionnait, comme idéal généreux mais un peu utopique, le retour à l'unité des Pays-Bas. La transcendance de Rubens est appréciée à tel point par les Archiducs que, par faveur insigne, ceux-ci l'émancipent de toute obligation professionnelle envers la Gilde de Saint-Luc.

Le chapitre III, le plus important, est consacré à l'activité artistique du grand maître anversois. L'auteur, envisageant les principales périodes de cette activité, s'applique à y répartir les œuvres, qu'il analyse avec soin en restant le plus possible fidèle à l'ordre chronologique. Il constate cependant que le génie de Rubens ne permet pas le classement automatique de ses tableaux suivant la courbe rigide d'une évolution rigoureuse. D'autre part, en se confinant trop méticuleusement dans le répertoire des œuvres incontestables, on risque de perdre une partie de la moisson : « Must one abandon all attempt at reconstruction for fear of offending old and solidly entrenched points of view, or should one display a certain boldness, even at the risk of making a slight mistake now and then ? I am for the second alternative ». Ceci s'applique surtout aux deux premières périodes rubéniennes, celle de l'apprentissage à Anvers et celle passée en Italie et en Espagne, soit jusqu'en 1609. Ces années de jeunesse sont moins bien connues que les suivantes. De toutes les œuvres de cette époque, attribuées à Rubens, aucune n'est signée ni datée. Il faut donc se baser sur les données d'archives ou sur les parentés de style. Mais le maître est alors en pleine évolution, il assimile des influences si diverses, qu'elles déroutent la critique. Ainsi, dans son triptyque de Grasse, on relève les traces de l'enseignement de Van Veen, de la statuaire antique, des compositions des Carraches, du Caravage et du Tintoret ! Dans son « Baptême du Christ » au Musée d'Anvers, ce sont par contre Raphaël et Michel-Ange qui l'inspirent. Malgré la complexité du problème et grâce à des rapprochements laborieux, l'auteur croit pouvoir rattacher à cette première période rubénienne une « Ivresse de Bacchus », dont une version se trouve à New-York, et une « Querelle de Paysans », provenant de l'ancienne collection du Comte Cavens à Bruxelles.

Au groupe des portraits exécutés avant le retour de Rubens à Mantoue, E. Larsen propose de joindre la « Dame d'honneur » de la collection Cliros à New-York. Il trouve aussi de sérieux arguments pour attribuer à la période italienne ou espagnole une « Vénus endormie » inspirée du Titien et conservée à New-York.

L'inextricable mélange d'impressions reçues pendant ses années d'apprentissage, tout cet amalgame de matériaux récoltés patiemment, servira à Rubens à se forger, après son retour à Anvers, un style individuel et une touche vraiment personnelle. Et c'est ainsi qu'après une courte période de transition, il brossera cette admirable « Erection de la Croix » à la cathédrale d'Anvers, qui inaugure sa période baroque.

L'auteur passe en revue et analyse un à un les chefs d'œuvre du maître anversois, parvenu bientôt au plein épanouissement de son génie. Au cours de cette étude, certains problèmes concernant Rubens, la collaboration de ses élèves et les répliques assez nombreuses de ses œuvres, sont soulevés et discutés. Les deux derniers chapitres sont consacrés respectivement aux paysages peints par Rubens et à sa technique picturale.

On trouvera, en fin de compte, une page bibliographique, la liste des nombreuses œuvres de Rubens conservées en Amérique, avec index des localités et table comparative des numéros « Larsen-Held-Valentiner », et enfin la liste des illustrations.

La publication d'E. Larsen offre un intérêt spécial, c'est celui que présente le répertoire des peintures de Rubens ou attribuées au maître, que l'auteur est parvenu à repérer en Amérique et à classer par périodes : Apprentissage (1 à 12), Transition (13 à 22), de la

« Descente de Croix » à la « Vie de Marie de Médicis » (23 à 61), de la « Vie de Marie de Médicis » au retour de Rubens d'Angleterre (62 à 85), Maturité (86 à 112), Addenda (113 à 115). De belles photographies, rendant bien la facture onctueuse de Rubens, accompagnent l'érudition du texte, qui s'y refère constamment.

J. Helbig

Georg WOLF, *Geschichte der Frisur in Allen Zeiten* mit Kulturgeschichtliche Bemerkungen von Universitätsprofessor Dr. W.E. Peuckert, Darmstadt, Wella A.G. (1952), in 8°, 168 p., 195 illustrations.

Comme l'a démontré le succès d'une récente exposition et d'un congrès à Venise, l'étude de la mode et du costume a pris de plus en plus d'importance dans l'histoire de l'art.

Il est superflu d'insister sur le rôle considérable joué par la coiffure dans l'évolution de la mode, par sa nature même en perpétuel changement, tantôt par des créations nouvelles, tantôt par l'évocation de modèles empruntés à des temps révolus. La mode est une des caractéristiques les plus marquantes d'une époque et à ce point de vue l'étude de la coiffure ne le cède pas en importance à celle du vêtement dont, au point de vue de l'élégance, elle est le complément indispensable.

Tandis que les modes vestimentaires utilisent dans leur évolution les ressources les plus diverses, la coiffure, par contre, reste liée à une matière de nature immuable: le cheveu, dont l'utilisation dans le but d'embellir l'aspect de la figure humaine nécessite un véritable art. C'est ce que montre le livre de M. Wolf en nous retraçant d'une façon documentée et avec un grand nombre d'illustrations l'histoire de la coiffure depuis le temps des Pharaons jusqu'à nos jours.

A côté de l'aspect technique de son exposé, l'auteur nous documente complètement sur le caractère esthétique de l'art de la coiffure. Parmi les nombreuses illustrations dont il enrichit son ouvrage, il en est d'une importance capitale, s'étendant depuis la statue de Nofret, femme de Rahotp, VI[e] dynastie, vers 2900 avant J.C. jusqu'au portrait de la si regrettée reine Astrid de Belgique, avec les cheveux courts et ondulés, tels qu'elle les portait lors de sa « joyeuse entrée » à Anvers.

Nous voyons ainsi défiler à nos yeux, avec les commentaires appropriés, après les modes capillaires des anciens Egyptiens, celles des Grecs et des Romains. La documentation graphique est inexistante pour la période des invasions, mais l'auteur y supplée par les renseignements fournis par les auteurs anciens, tel Ammien Marcellin, et par la représentation d'objets de toilette trouvés dans les sépultures, tel ce curieux peigne de poche avec sa gaine protectrice pliante.

La sculpture et la peinture fournissent une abondante documentation pour le moyen âge, où le beau portrait de Marguerite Van Eyck, par son mari, donne un exemple de la coiffure en cornes et où un tableau de Memling nous montre le hennin de l'époque bourguignonne. La Renaissance et le Baroque attirent l'attention sur la coiffure masculine comme sur la coiffure féminine. Il en est de fort compliquées, comme celle de Simonetta Vespucci sur son portrait par Pollaiulo au Louvre, mais rien ne dépasse les véritables édifices, dans lesquels le cheveu ne joue un rôle de plus en plus secondaire, qui ornaient la tête des dames à la veille de la révolution française. Le Directoire exhibe des excentricités dans la coiffure comme dans le vêtement des « Merveilleuses ». La simplicité revient avec la coiffure à la Titus, inspirée par les nombreuses statues antiques amenées à Paris par les conquêtes des armées républicaines. Après la chute de Napoléon, c'est l'Angleterre qui, pendant quelque temps, inspire la mode, jusqu'au moment où Paris reprend son importance, en grande partie sous l'influence de la duchesse de Berry. Le chapeau retient spécialement l'attention à cette époque. Les chevelures postiches jouent un rôle important sous la Monarchie de Juillet. Ce qui permet à l'auteur de donner des renseignements sur le marché des cheveux qui

conservera son importance jusqu'au triomphe de la mode des cheveux courts au lendemain de la guerre mondiale. Sous le second empire c'est l'impératrice Eugénie qui donne le ton, comme le fait voir le charmant tableau de Winterhalter représentant la souveraine au milieu des plus jolies femmes de sa cour. La fin du XIXe siècle voit se réaliser de grandes innovations dans la technique de la coiffure avec l'invention de l'ondulation Marcel, suivie au siècle suivant par la « permanente » inventée par K. Nessler et par la « mise en plis » créée par Gas. Mayer.

L'auteur est parvenu dans son travail à saisir une chose qui paraissait insaisissable, la mode de la coiffure, évolution constante obéissant aux réactions du goût et de la société, naissant peu à peu d'une apparition pour mourir d'une exagération. Elle est en même temps un éternel recommencement cherchant parfois ses modèles et ses inspirations dans un lointain passé. Le livre de M. Wolf pourra rendre de grands services à l'historien et à l'archéologue en lui permettant par l'examen de la coiffure de dater avec certitude et d'identifier les œuvres d'art les plus diverses : tableaux, tapisseries, statues, gravures, etc. Il serait hautement souhaitable de voir traduire en français cet intéressant ouvrage.

Vte TERLINDEN

W. GODENNE ET L. TH. MAES. — *Iconographie des Membres du Grand Conseil de Malines.* Edité par la Ville de Malines, en collaboration avec l'Association du Souvenir du Grand Conseil. — Des Presses de H. Wellens et W. Godenne, Bruxelles 1951. Un vol. 22 pp., 133 pl. (Il existe aussi une édition flamande).

On ne dira jamais assez tout l'intérêt, scientifique et psychologique, que comporte une iconographie consacrée à une institution du passé, c.-à-d., en fait, à une idée. Et on ne peut que louer les auteurs d'avoir songé à nous donner cet ouvrage sobre et élégant, qu'apprécieront l'historien penché sur la physionomie d'une époque et l'historien d'art féru de rapprochements.

L'ouvrage comporte encore le discours prononcé par le Dr. L. Th. Maes, « Le Grand Conseil de Malines », à la Sorbonne en 1949, à l'Assemblée académique organisée à Malines le 5 juin 1949 et à la Faculté de Droit de l'Université de Madrid en 1951. Et deux excellentes introductions, celle de M. M. R. Monier et G. Lepointe traitant des « Rapports entre le Parlement de Paris et le Parlement de Malines », et celle de M. E.M. Meyers, de Leyde, « De Betekenis van de Grote Raad te Mechelen voor de Noordelijke Nederlanden ».

Pour les planches, les auteurs se sont rapportés aux notices du « Catalogue de l'Exposition Internationale en souvenir du 475e anniversaire de l'établissement à Malines du Grand Conseil », tenue à l'Hôtel de Ville de Malines en 1949, W. Godenne, imprimeur-éditeur, 1949, (les planches de l'Iconographie portent les numéros correspondants du catalogue).

Mais en reprenant les données du catalogue, on a aussi repris une erreur d'identification, en ce qui concerne le portrait d'un des Carondelet, attribué à Vermeyen (pl. 3), erreur que nous avons eu déjà l'occasion de signaler dans un article consacré en 1950 aux nouvelles acquisitions des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, dans « Les Arts Plastiques », nos 5-6. A l'exposition du Grand Conseil de Malines en 1949, alors que cette œuvre n'appartenait pas encore aux Musées Royaux, le personnage fut en effet présenté sous l'identité de son père, Jean I Carondelet (décédé en 1501), — à la suite d'une confusion fort compréhensible due à la similitude des prénoms et des titres, mais sans accord chronologique possible. Ce portrait représente en fait Jean II Carondelet (décédé en 1545), qui ne fut pas, comme son père, Chancelier de Bourgogne, mais prélat, qui dut à son titre de Prévôt de St Donat à Bruges, la dignité inhérente de Chancelier perpétuel de Flandre (l'Iconographie du Grand Conseil de Malines montre d'ailleurs, planche 16, un portrait de Jean II Carondelet, à un âge moins avancé, et peint par Bernard van Orley).

D'autre part, Vermeyen, né vers 1500, n'aurait pas pu exécuter le portrait d'un homme mort en 1501. Et si même l'on devait contester l'attribution de ce portrait à Vermeyen, il faut bien admettre que le style et le climat de cette œuvre relèvent du 16e siècle. Jean I Carondelet fut sans doute un grand politique, mais l'expression dans ce portrait révèle un esprit plus subtil, l'esprit de l'homme demeuré avant tout fidèle au culte de la pensée, l'esprit de l'humaniste, que fut Jean II Carondelet, ami d'Erasme.

Cette erreur s'étant déjà répercutée plusieurs fois, nous croyons qu'il n'est pas inopportun de la signaler encore. Elle n'enlève rien d'ailleurs à la qualité et à l'utilité de l'ouvrage.

Gaston Van Camp

VERSTEGEN H.H., *Het Phoenix-motief, Bijdrage tot de studie van de Humanistische visie op de Vorst.* Nijmegen, 1950, 155 blz. in 8°.

Deze studie werd als doctoraal proefschrift voorgedragen aan de Universiteit te Nijmegen. Schrijver stelde zich als doel na te gaan of de beschrijving van de Vorst in de geschiedwerken van de zestiende en zeventiende eeuw wel aan de werkelijkheid beantwoordt. Daarom was de vraag wel gerechtvaardigd of deze beschrijvingen niet op een bijzondere wijze en uit bijzondere oorzaken hebben geleden aan een gebrek van objectiviteit. Aldus komt schr. tot de vaststelling dat in de geschriften uit de zestiende en zeventiende eeuw, zich een warnet van meningen omtrent het probleem voordoet. Doch was daar soms geen systeem in die tegenstellingen ? Zo komt schr. ertoe zijn onderwerp in de volgende hoofdstukken in te delen : — De Vorst God of mens ? — De cultus van de Faam ; — De Phœnix-idee en daarbij aansluitend als een illustratie van het onderwerp : Rembrandts Phœnix-ets. Schr. besluit : de humanisten beschouwden de vorst enerzijds als mens, anderzijds als een God. Zelfs wanneer de vorst uit het aardse leven was weggegaan, hielden zij staande dat hij in en door zijn faam bleef voortleven. De vorst was als herleefde voorganger een dubbel persoon en daarom volkomen gelijk aan de overige leden van zijn dynastie.

Dit onderwerp was zonder twijfel niet van interesse ontbloot om ons dieper in de opvattingen van onze zestiende en zeventiende eeuwse schrijvers te laten indringen. Schr. heeft derhalve merkwaardig werk gepresteerd en dit vooral, wanneer wij het bekijken van het standpunt dat hij in zijn eindconclusies voorstaat in verband met de algemene geschiedschrijving, nl. dat de historie voortaan minder fragmentarisch zou moeten belicht worden. « Het komt ons voor, zegt schr., dat de verschillende aspecten, in casu de afzonderlijke vorsten, te weinig in samenhang met elkaar zijn onderzocht en bestudeerd. De veelheid van personen, van hun daden en lotgevallen, hield de zoekers in het algemeen er van af, om te trachten door te dringen in de diepte. En toch is de eis voor een juist historisch inzicht, dat er een zuivere verhouding bestaat tussen de breedte en de diepte » (blz. 143).

Dit pleidooi voor een minder fragmentarische geschiedbeschouwing lijkt me bijzonder gepast en hebben wij persoonlijk reeds meermaals ondervonden. Hierop vestigen wij graag de aandacht.

Een goed werk, dat aanbeveling verdient en... navolgers.

J. Verbesselt

Bernard RACKHAM. *Italian Maiolica.* Londres, Faber and Faber, s.d., 35 pages de texte, 100 planches dont 4 en couleurs.

La réputation de Bernard Rackham, comme spécialiste consommé dans le domaine de la céramique, est universelle. Aussi l'ouvrage qu'il vient de faire paraître et qu'il dédie à une autre sommité des mêmes disciplines, Gaetano Ballardini, sera-t-il accueilli avec grande faveur par tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la céramique.

Comme il existe déjà une abondante littérature concernant la « majolique italienne », le mérite de l'auteur consistera surtout à nous résumer, d'une manière claire et agréable, les grandes lignes de son évolution depuis le XIVe jusqu'au XVIIIe siècle.

Au début, le mot « majolique » désignait les poteries, enduites d'émail stannifère et décorées au lustre, que les trafiquants majorquais importaient d'Espagne en Italie. Actuellement, ce mot s'applique de préférence à toute faïence ancienne peinte en Italie, spécialement pendant la Renaissance. Le titre même de l'ouvrage rendait donc légitime de s'attarder aux produits des XVe et XVIe siècles, les époques plus tardives n'étant guère qu'esquissées.

Dans un premier chapitre, l'auteur nous trace un schéma historique et technique, qui nous éclaire sur l'origine de la « majolique », à l'époque où la peinture à l'huile commençait à concurrencer les peintures à fresque et « a tempera », à l'époque aussi où l'Italie s'énamourait de l'art antique.

C'est ensuite le problème esthétique qui est soulevé. Aux formes fonctionnelles simples et peu variées, se superpose, pendant l'âge d'or qui dure une bonne cinquantaine d'années, un but essentiellement pictural, qui fait naître maints chefs d'œuvre du genre et donne à la majolique son caractère tout spécial.

Le chapitre suivant est consacré aux écoles primitives de la céramique toscane et faëntine. C'est Florence qui préside d'abord aux destinées de cet art encore adolescent, mais, pendant le dernier quart du XVe siècle, Faënza s'élève rapidement et devient un foyer rayonnant. C'est cette petite ville qui se trouvera à la tête du mouvement au début du XVIe siècle, alors que déferle sur l'Italie la marée haute de la Renaissance. Aussi les décors sur majolique seront-ils dès lors sous le signe de l'Antiquité classique. L'influence de l'Orient, qui avait été prépondérante à l'origine, ne s'affirme plus que deci delà, comme dans le petit groupe des décors bleus, surnommés « alla porcellana ».

D'autres localités prennent part aussi à cette brillante activité, comme Cafaggiolo, dont les artistes travaillent pour les Médicis, et Deruta, qui introduit la technique du lustre. C'est à Castel-Durante, cependant, que triomphera en premier lieu la tendance essentiellement picturale. Celle-ci prendra son plein essor, après 1520, dans les ateliers d'Urbino.

Après avoir ainsi largement brossé les principaux aspects de l'âge d'or de la majolique, l'auteur intercale ici un court chapitre consacré à la « demi-majolique » (mezza maiolica), qu'il appelle « sgraffiato ware », eu égard au genre de décor de cette classe spéciale de céramiques, déjà florissante au XVe siècle, spécialement à Bologne, et perdurant en Italie jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Dans les quatre dernières pages, l'auteur esquisse rapidement l'historique de ce qu'il appelle « la majolique tardive » (later maiolica), dont la période s'étend de 1550 à 1800. On regrette un peu la sobriété de ce dernier chapitre englobant deux siècles et demi. Ainsi, l'école des Patanazzi, qui exerça une si grande influence sur la faïence anversoise à l'époque de Rubens, n'est même pas citée. Mais rappelons que l'auteur ne prétend nous édifier que sur la majolique proprement dite, celle de l'âge d'or.

L'imprécision du terme « majolique » peut d'ailleurs donner lieu parfois à des interprétations diverses. Ainsi, le plat figurant à la planche 6 semble bien présenté comme étant une *majolique* florentine peinte vers 1450. D'autre part, dans l'ouvrage de M. L. Solon, « A History and Description of Italian Majolica », Londres, 1907, la planche 2 reproduit ce même plat sous la mention : « Tuscany (?). Dish of *Mezza-Majolica*. Sgraffito (XV. Cent.)». On est donc en droit de se demander si le dit plat peut se ranger sous les deux dénominations.

Quoiqu'il en soit, ces détails n'enlèvent rien à la valeur de l'ouvrage de B. Rackham, dont le texte est émaillé de nombreux et utiles renvois aux cent figures. Celles-ci, très éloquentes, sont pour la plupart choisies dans des collections anglaises.

J. Helbig

BERNARD and THERLE HUGHES, *Three Centuries of English Domestic Silver*, 1500-1820. — London, Lutterworth Press, 1952, 248 p., ill.

Tout ce que le collectionneur doit savoir concernant l'argenterie civile de fabrication anglaise a été étudié dans ce volume. Dans leur introduction les auteurs soulignent l'importance de trois facteurs pour l'étude de l'orfèvrerie : la situation générale du pays tant au point de vue sociale qu'au point de vue économique ; la mode, que l'on peut suivre dans la succession des styles et enfin le dévéloppement de la technique. Tout en insistant sur le fait que l'appréciation des œuvres doit être basée avant tout sur l'étude directe des objets, les auteurs consacrent un chapitre fort intéressant aux poinçons de Londres, des provinces, de l'Ecosse et de l'Irlande. Les chapitres 3 à 23 sont consacrés à l'étude de l'évolution des différents objets sortis des ateliers anglais. Ainsi ce livre sera un guide pratique pour reconnaître, identifier et classer les objets. Ajoutons-y les 103 fig. dans le texte et les 47 planches qui facilitent la lecture de ce beau volume, qui rendra de grands services à tous ceux qui s'intéressent à l'orfèvrerie.

AD. JANSEN

POUMON EMILE. *Le Hainaut. La Musique.* Vilvorde, 1951, 68 blz. in 8°, Ill.

Schrijver heeft reeds heel wat over Henegouwen geschreven : de kastelen, de altaarstukken, de glasramen, de abdijen, enz. In deze brochure brengt hij een studie over de specifiek Henegouwse muziekscholen van af hun oorsprong tot heden en dit in hun meest diverse aspecten en uitdrukkingen tot onze fanfaren en jazzbanden toe.

Of wij altijd met schr. akkoord gaan zullen wij niet beweren. Aldus verklaart hij : « Tout le monde convient que les étiquettes « École néerlandaise », « École franco-flamande », « École bourguignonne » ne correspondent point à la réalité. Celle d'« École hennuyère » nous semble plus adéquate. En effet la plupart des compositeurs belges de cette époque sont originaires du comté de Hainaut, la distinction entre le Hainaut belge et le Hainaut français ne date que de la fin du XVIIe siècle » (p. 5). Wij zullen hierop niet verder ingaan, daar wij best verstaan dat elkeen van zijn streek meer houdt dan van welke andere. Dit illustreert schr. o.a. wanneer hij beweert dat zijn werk niet zodanig beoogt nieuwe aspecten te belichten in de muziekgeschiedenis, dan wel op de eerste plaats alles wil groeperen dat enigszins verband houdt met Henegouwen.

Daar liggen de verdiensten van het werkje. Het is goed geïllustreerd, maar graag hadden wij een betere afwerking gezien.

J. VERBESSELT

SVERKER JANSON en OLOF VESSBERG, *Swedish Archaeological Bibliography* 1939-1948. Uppsala, 1951, 360 blz., (The Swedish Archaeological Society).

Wij hebben met veel belangstelling dit uitteraard saai werk gelezen. Waar wij dachten bij de eerste oogopslag een lange lijst van werken en brochures te vinden, vonden wij deze slechts van af blz. 292 tot 360. De drie vierde delen van het boek bestaan uit een met zeer veel zorg en door specialisten voor elk onderdeel in mekaar gezet overzicht van al wat over de Zweedse Oudheidkunde — in breed opgevatte zin — verschenen is gedurende de periode, lopende van 1939 tot 1948. Niet minder dan dertig mensen werkten, elk voor zijn bijzonder vak, aan het samenstellen mede. Dat hierdoor wel eens een op sommige plaatsen uiteenlopen van de opvattingen ontstond, zal niemand betwijfelen. Trouwens hierop wordt de lezer in de inleiding attent gemaakt. Hetgeen van belang is : elkeen krijgt voor het hem betreffende vak een kritisch en overzichtelijke kijk van de litteratuur, die verschenen is gedurende de periode van de tweede wereldoorlog en die juist door de enigszins ten gevolge van de oorlog afgelegen ligging van het land onbekend was gebleven. Het is een niet geringe verdienste

van het Oudheidkundig Genootschap van Zweden ons iets dergelijks bezorgd te hebben en dit vooral op een wetenschappelijke basis, die alle vertrouwen verdient.

Gesticht in 1947, beduidt dit werk reeds een merkwaardig resultaat van de werkzaamheden van het Genootschap. Zulkdanig overzicht zal ons om de vijf jaar gebracht worden.

De indeling is als volgt : I. een overzicht van de verschenen biliographie. II. Zweden: 1° de Voorgeschiedenis : steen-, brons- en ijzertijdperk onder alle opzichten. 2° de Middeleeuwen : in het algemeen ; de architectuur van kerken en kloosters, van kastelen en van huizen ; de kerkelijke kunsten ; de wereldlijke kunsten ; de numismatiek. 3° het Buitenland: klassieke Oudheidkunde, Egyptologie, Azië, Amerika.

Het zal ons steeds interesseren om de vijf jaar de stand van de Geschied- en Oudheidkundige wetenschappen in Zweden te vernemen. Het is degelijk werk.

J. Verbesselt

M. E. MARIËN, *Oud-België van de eerste landbouwers tot de komst van Caesar*, 1952. De Sikkel, Anvers, 528 pp., in 8°, ill.

C'est d'une plume autorisée que M. M. E. Mariën, Conservateur-adjoint aux Musées royaux d'art et d'histoire a pu entreprendre d'écrire le monumental ouvrage dont nous rendons compte.

En effet, les articles qu'il a consacrés, ces dernières années à la nécropole de Lommel-Kattenbosch, à la civilisation Seine-Oise-Marne en Belgique, à la civilisation des champs d'urnes, à divers objets remontant à l'âge du bronze, ont prouvé et sa conscience scientifique et la qualité de son information.

L'ampleur et la précision de l'ouvrage qu'il publie sous le titre *Oud-België van de eerste landbouwers tot de komst van Caesar*, confèrent à son œuvre l'importance d'un instrument de travail qui dépasse amplement toutes les publications antérieures traitant de cette partie de notre préhistoire.

Comme l'auteur le fait très justement remarquer dans son introduction, le début du Néolithique, qui se place dans nos régions vers 2500 avant J-C, coïncide avec l'événement le plus marquant de l'évolution humaine : le passage du stade de soumission de la nature à celui de l'exploitation de celle-ci, mieux encore de l'état parasitaire à l'état productif. Or, dans notre pays, les premiers peuples laboureurs furent les Omaliens, branche occidentale des peuplades caractérisées par l'usage de la céramique zonée (la bandkeramik des Allemands). Le premier chapitre du livre de M.M. leur est consacré. Le second traite des populations de bergers et de mineurs dites du Michelsberg qui vécurent dans nos régions de 2250 à 2000 et exploitèrent les premiers les silex de Spiennes. Les chapitres suivants qui traitent respectivement de la culture des gobelets, de la civilisation Seine-Oise-Marne, du Campignien nous mènent à l'âge æneolithique, qui, du reste n'a laissé aucune trace en Belgique. L'auteur se meut avec une remarquable aisance dans les divers problèmes que soulève la connaissance de ces époques. Les chapitres V et VI sont consacrés à l'âge du bronze ; peu riches au début, les populations poursuivirent le genre de vie en usage à la fin du néolithique. Par contre, le bronze III, à la suite de l'invasion des gens des champs d'urnes, marque une période plus active qui se continue à l'époque du Hallstatt I et durant l'âge du fer.

L'auteur ne perd pas de vue le problème religieux et souligne l'état de matriarcat et le culte de la Terre Mère en vigueur aux âges néolithiques, le culte solaire à religion virile de la période de Hallstatt, et les dévotions étranges et fluides de la période de la Tène à l'art inquiet et inquiétant.

Le dernier chapitre traite de l'état de notre pays avant l'arrivée de César. L'ouvrage se termine par une abondante bibliographie, groupée par chapitres ; rares sont les oublis : signalons toutefois celui de la bonne mise au point de M. Arnould : «*La Préhistoire*» dans *l'Encyclopédie de la Belgique et du Congo*, 1938, p. 283-303, avec carte pré- et protohistorique p. 296.

L'ouvrage de M. Mariën, excellemment écrit, et remarquablement illustré, présente la gageure d'une rencontre parfaite entre l'expression d'une analyse absolument au point et d'un esprit de synthèse exceptionnel. Ce livre fait honneur et à son auteur et à la Belgique.

G. FAIDER-FEYTMANS

REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

ARCHÉOLOGIE NATIONALE — NATIONALE OUDHEIDKUNDE

PALÉOLITHIQUE :

LE MOUSTÉRIEN

Poursuivant sa série d'excellentes fouilles, J. DE HEINZELIN DE BRAUCOURT nous donne après son étude du gisement moustérien d'Otrange (voir Bull. Inst. R. Sc. Nat. XXVI, n° 17, mai 1950) une *Stratigraphie de la Sablière Dethy, à Bonsecours, sur la base des résultats de la campagne de fouilles de 1949* (Bull. Inst. R. Sc. Nat. XXVIII, n° 37, mai 1952 [prov. Hainaut]. L'industrie que l'auteur rattache au Moustérien à bifaces, faciès Levallois, à classer selon Bordes au Würm I, se distingue par l'absence de nucléi et de percuteurs, mais surtout par la prédominance du débitage Levallois. Comme types lithiques, on y remarque des pointes Levallois, des racloirs simples ou doubles et des couteaux à dos rabattu.

Un autre gisement moustérien de plein air, situé cette fois-ci près de Moha-Huccorgne (prov. Liège) est décrit par J. DESTEXHE-JAMOTTE, *Le gisement moustérien de la Carrière Collinet à Moha*, Cherch. Wall. XV, 1952. Les quelques 20 m² fouillés ont donné 210 pièces utilisées. Les racloirs simples prédominent, les couteaux (à retouches irrégulièrement réparties, mais sans retouches abruptes) sont plus nombreux que les pointes ; l'unique petit coup-de-poing est ovalaire. Soulignons que le gisement (qui n'est pas très éloigné du site moustérien de la Grotte du Docteur) est la quatrième station de plein air découverte en Hesbaye, après celles de Ste-Walburge, de la Sablière Kinart à Omal et d'Otrange.

Dans un court article, *Les raclettes d'Engihoul* Cherch. Wall. XV, 1952, J. DESTEXHE-JAMOTTE souligne l'importance lithique du « niveau à raclettes » dans la grotte d'Engihoul (prov. Liège). Le niveau surmontait un strate de Moustérien classique et était sous-jacent à une couche attribuable à l'Aurignacien supérieur. A Goyet, par contre, le « niveau à raclettes » surmontait plusieurs couches de l'Aurignacien et était sous-jacent à une industrie du Magdalénien supérieur. Ces deux séries d'observations, en apparence contradictoires, se laisseraient concilier du fait que l'industrie d'Engihoul présente un caractère très archaïque; les faciès à raclettes pourraient d'espacer, selon l'auteur, sur un très long laps de temps.

AURIGNACIEN ET MAGDALÉNIEN

En raison de son importance, il est utile de signaler dans cette chronique consacrée aux publications de 1952, un ouvrage paru en 1951. Il s'agit d'un mémoire du Dr. F. TWIESSELMANN, *Les représentations de l'homme et des animaux quaternaires découvertes en Belgique (Revision de documents déjà connus et description de documents inédits)*, Mémoire n° 113, Inst. R. Sc. Nat. Belg., Brux. 1951. Ce travail, objectif et très bien illustré, passe en revue les pièces connues, c.-à-d. l'aurochs du Trou du Frontal, à Furfooz (ici l'auteur considère comme une même couche celle qui a livré les plaques de psammite et celle qui contenait les crânes de la « race de Furfooz »), la Vénus et le fragment de bois de renne (l'auteur suppose ici un idéogramme, p. ex. le plan schématique d'une habitation?) du Trou Magritte, à Pont-à-Lesse, le bâton de commandement de la Grotte 3 de Goyet, la tête humaine de Sy-Verlaine, le coléoptère de Juzaine-Bomal. Les grandes révélations de ce mémoire sont les gravures du

Trou de Chaleux, reconnues par l'auteur après leur si long séjour dans les réserves du Musée. Il y a là une dalle gravée, représentant la partie antérieure d'un cervidé ; l'autre dalle, gravée sur deux faces, montre ici un aurochs et un cervidé, là un capridé et des chevaux. Du 2e niveau de la Grotte 3 de Goyet proviennent les plaques à tête de bouquetin et à fauve (esquisse).

NÉOLITHIQUE

Une découverte, apportant des éléments nouveaux à l'étude du Néolithique Initial en Belgique, est décrite par R. & J. Thisse-derouette & J. Thisse Jun., *Découverte d'un cimetière omalien à rite funéraire en deux temps (crémation et enfouissement de cendres) en Hesbaye liégeoise à Hollogne-aux-Pierres*, Bull. Soc. Préh. Fr. 49, 1952, 175-190. Une des sépultures omaliennes (dépôt no 23) découvertes se présentait comme une cuvette ovalaire au fond de laquelle gisaient près du bord sud-est six lames de faucille en silex, serrées les unes contre les autres, un lissoir posé le tranchant vers le haut et une demi-sphère de marcassite. Plus près du centre de la cuvette, marquée par de menus fragments de charbon de bois et d'os calcinés, on remarqua des traces interprêtées comme celles d'une petite corbeille clayonnée. Une autre tombe (dépôt no 24) était constituée également par une cuvette ovalaire, contenant des débris osseux humains et du charbon de bois en grande quantité. Les cendres semblent avoir été saupoudrées, en bon nombre de cas, d'oligiste. A des tombes non observées doivent être attribués des nombreuses et admirables « herminettes », atteignant parfois la longueur de 16 à 19 cm.

Près de Latinne (prov. Liège), au lieu dit « Les Golettes » J. Destexhe a découvert une station à faciès campignien primitif *(Le Gisement campignien de Latinne*, Cherch. Wall. xv, 1952). La matière première, du silex noir de grain fin, fut extrait au moyen de tranchées à ciel ouvert. Les « ateliers de taille » étaient établis dans des fosses naturelles ou d'anciennes tranchées d'extraction. Des excavations ovales (3 m sur 2.50 m; prof. 0.60 m.) semblent des vestiges d'habitations. L'industrie lithique où la hache taillée fait totalement défaut, les rabots et les « fers à repasser » dominent, les couteaux-scies sont très nombreux, les grattoirs fréquents; les pics et les tranchets ne sont pas abondants.

Notre connaissance du Néolithique Final est enrichie par la découverte de l'ossuaire de Ben-Ahin (prov. Liège), attribuable à la civilisation de Seine-Oise-Marne. La sépulture collective, fouillée par J. Destexhe-Jamotte & J. Thisse-Derouette *(L'ossuaire néolithique de Ben-Ahin*, Cherch. Wall. xv, 1952) contenait, partiellement recouverts de dalles, les restes de 14 individus, accompagnés d'un mobilier funéraire, comprenant une pointe de flèche à tranchant transversal, des incisives de sanglier et des canines de renard percées, une coquille de Purpura lapillus perforée et les fragments d'un vase du type Vaucelles. Comme au Trou des Blaireaux à Vaucelles, c'est dans une anfractuosité qu'étaient posés deux crânes et une calotte crânienne. Tous les crânes de la sépulture sont de type méso- à brachycéphale.

M.-E. Mariën

SCULPTURE ET ARTS DÉCORATIFS
BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN

Pendant près de cinquante ans, se basant sur l'autorité de Godefroid Kurth, on a déclaré Lambert Patras « personnage de légende », né de la très féconde imagination de Jean d'Outremeuse et on a restitué les célèbres fonts baptismaux de l'église liégeoise Saint-Barthélemy à Renier de Huy comme à leur véritable auteur, mais tout a été récemment remis en question. M. Jean Lejeune n'est pas de ceux que tente l'aventure de ressusciter la gloire de Lambert Patras, mais il vise uniquement à montrer certaines faiblesses de

l'argumentation de Godefroid Kurth. L'histoire est basée sur le témoignage. La méthode critique exige que le témoin soit compétent et sincère, et que l'information soit fidèlement transmise. Or, la source unique où Godefroid Kurth a puisé le nom de Renier de Huy est la *Chronique liégeoise de 1402*, document assurément suspect puisqu'il nous trompe sur la date de l'œuvre, et sur le nom du mécène qui l'a commandée. Godefroid Kurth avait essayé de masquer cette faiblesse en supposant que le chroniqueur se serait inspiré fidèlement de Jean de Warnant — ce que M. Lejeune conteste — et en attribuant assez gratuitement des qualités d'historien à cet auteur. Cependant la Chronique liègeoise de 1402 aurait pu relater une tradition hutoise ; mais M. Lejeune établit que le souvenir de Renier de Huy paraît avoir été déjà perdu dans sa ville un siècle après sa mort, quand écrivait Maurice de Neufmoustier, ce précurseur des archéologues modernes. Par contre, l'auteur ne nie pas que Renier de Huy ait existé, qu'il était bien orfèvre, qu'il occupait une situation sociale élevée. Il semble même le premier à établir que Renier a probablement vécu jusque vers le milieu du XIIe siècle. Le seul point litigieux est que la relation, entre Renier de Huy et les fonts, devient une vraisemblance et non une certitude absolue. Cette thèse ne troublera pas profondément les archéologues. Renier n'étant connu que par une seule œuvre, son nom était employé dans le sens de « Maître des fonts de Saint-Barthélemy », formule à laquelle il ne leur coûterait pas de recourir s'il le fallait.

M. Jean Lejeune s'est parfaitement rendu compte qu'il s'engageait à fond dans l'épineux problème de la concordance entre la méthode historique et la méthode archéologique. Selon lui, les tenants des deux disciplines doivent s'entr'aider. On entend en effet trop souvent exprimer l'opinion selon laquelle l'histoire proprement dite donnerait à l'histoire de l'art sa seule base stable, le reste n'étant que des spéculations esthétiques, plus ou moins subjectives et de valeur scientifique minime. En dernière analyse ce sera peut-être l'archéologie qui donnera la solution du problème. Renier de Huy était orfèvre. Or, il semble bien qu'il faille relever, aux fonts de Saint-Barthélemy, l'usage d'outils destinés au travail des métaux précieux. Nous n'ignorons pas que la spécialisation des métiers répond à une conception beaucoup plus récente, mais il aurait néanmoins été plus normal que des fonts baptismaux eussent été commandés à un fondeur de cloches, artisan mieux outillé pour ce genre de travail *(A propos de l'Art mosan.... Renier, l'orfèvre et les fonts de Notre-Dame, Anciens Pays et assemblées d'États*, t. III, Louvain 1952, pp. 3-27).

— M. Fernand Courtoy jouit d'une flatteuse notoriété parmi les archéologues belges. La récente publication de mélanges en son honneur a constitué un hommage d'une ampleur exceptionnelle le prouvant éloquemment. Or, ce savant a consacré depuis vingt-cinq ans ses principales recherches au trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur et nous attendions avec impatience d'en connaître les résultats. Cet incomparable ensemble n'est pas exclusivement composé d'œuvres d'Hugo d'Oignies, comme d'ailleurs toutes les œuvres attribuables au célèbre orfèvre n'en font pas partie, mais un inventaire complet du trésor et un jugement approfondi sur l'artiste étaient des sujets inséparables. Aussi M. Courtoy n'a-t-il pas tenté de les dissocier et il a accepté cette difficulté inhérente au sujet.

M. Courtoy insiste fort sur les relations entre le style d'Hugo et celui des ateliers rémois, dont il procéderait entièrement. A vrai dire, cette influence aurait été extrêmement précoce. En effet, en 1230, Hugo était à l'apogée de son talent et avait probablement dépassé la cinquantaine, tandis qu'à Reims, on commençait à peine la grande décoration sculpturale de la cathédrale par le portail de Saint-Sixte. Evidemment, le style rémois était en gestation bien avant le début des grands travaux de décoration à la cathédrale, mais néanmoins l'auteur n'a pas poussé ses investigations vers les témoins de cette période et a fait appel aux dessins laissés par Villard d'Honnecourt. Ce célèbre architecte était incontestablement plus jeune que le frère Hugo et, de plus, sa présence au chantier de Notre-Dame de Reims n'a jamais été prouvée, mais on présume avec vraisemblance, qu'il a subi l'influence des

artistes rémois. Le raisonnement de M. Courtoy est impeccable. Quand deux artistes sensiblement contemporains pratiquent un style analogue, il est à présumer qu'ils ont puisé leur formation à la même source, qui dans le cas présent serait Reims. Pour notre part, nous voudrions ajouter un détail complémentaire. Villard d'Honnecourt s'intéressait à la dinanderie. Il nous a transmis le dessin d'un lutrin articulé, comme on en a fait très tôt, et probablement d'une façon exclusive, dans notre pays.

M. Courtoy n'a pas tenté de remonter au delà de l'art rémois. Il n'a pas eu à se prononcer sur une théorie du regretté Marcel Laurent qui semble avoir enseigné que pendant une longue partie de sa carrière Nicolas de Verdun aurait inspiré les sculpteurs de la cathédrale de Reims. D'autre part, l'opinion de M. Courtoy peut aussi se concilier avec le fait qu'Hugo semble avoir été directement ou indirectement l'élève de Nicolas de Verdun. Il peut fort bien y avoir eu un intermédiaire, qui serait un maître rémois sorti de l'atelier de l'auteur de l'ambon de Klosterneuburg.

M. F. Courtoy n'a rien d'un archéologue régionaliste aux vues étroitement limitées. Aucun chauvinisme ne fausse son jugement. Il ne tente nullement de surfaire le rôle d'Hugo d'Oignies dans l'histoire de l'orfèvrerie occidentale. Son objectivité permet de bien concevoir le problème. On a voulu attribuer exclusivement à Hugo d'Oignies le retour à la vieille technique du filigrane, de sorte que son influence se serait étendue du Rhin aux Pyrénées et peut-être à une aire encore plus large. Ainsi on a oublié la véritable originalité de l'orfèvre: « Il ne se contenta pas, dit l'auteur, de revêtir les petits phylactères du simple filigrane habituel aux orfèvres rhéno-mosans. Il excella dans le filigrane surhaussé, assoupli en beaux rinceaux, réguliers et feuillus, comme la croix à double traverse et le grand phylactère nous en offrent le témoignage ». A notre avis, il y aurait lieu d'examiner si Hugo n'a pas subi l'influence de ferronniers. Comme M. Courtoy le fait judicieusement remarquer, il a obtenu certains reliefs du reliquaire de saint Pierre par l'application d'estampages, alors qu'il aurait pu les sortir par battage. Certes le Moine Théophile avait enseigné aux orfèvres le procédé de l'estampage, mais dans le travail des métaux précieux on évite de préférence les soudures, tandis que le fer s'y prête fort. Pour la conception artistique, il y a peut-être un lien entre les œuvres d'Hugo et les pentures de Notre-Dame de Paris, comme avec celles de la cathédrale de Liège.

Nous retiendrons aussi de l'exposé de M. Courtoy une remarque particulièrement importante. La plupart des pièces occidentales du trésor de l'héritage de Jacques de Vitry sont dans le style de Nicolas de Verdun et non dans le style rémois. Il semble donc exclu que cet évêque puisse avoir mis Hugo en contact avec un atelier rémois.

La croix dite byzantine a beaucoup fait hésiter les archéologues. M. Courtoy est enclin à l'attribuer à un artiste mosan vivant vers 1200. En effet, on a essayé de distinguer une période d'influence orientale dans l'orfèvrerie mosane. Nous estimons qu'il n'y a pas eu à proprement parler une phase, parce que chronologiquement elle chevaucherait sur l'autre, mais nous sommes prêts à admettre que certains ateliers, d'ailleurs pas des meilleurs, auraient imité des modèles orientaux.

Pour terminer, M. Courtoy étudie quelques pièces distraites au trésor. La croix du musée archéologique de Namur ne serait pas, selon lui, d'Hugo d'Oignies ; par contre, celle des Musées royaux d'Art et d'Histoire lui reviendrait certainement.

Cette importante contribution à l'histoire de notre art national a été insérée dans le *Bulletin de la Commission royale des monuments et sites* (t. III, 1951-52, pp. 119-256) sous le titre: *Le trésor du prieuré d'Oignies aux sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du frère Hugo.*

— Mme Eloïsa Garcia, secrétaire de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'université de Valladolid a achevé une série d'études sur les tapisseries flamandes de la cathédrale de

Palencia en Espagne. Ce riche ensemble provient en majeure partie de la générosité de don Juan Rodiguez de Fonseca, évêque du lieu, mort le 12 novembre 1524, après avoir visité à diverses reprises notre pays, notamment pour une mission politique en 1502. La première tenture étudiée représente, en quatre panneaux, l'histoire du Christ mais le dernier à probablement été distrait dès l'origine d'une autre série comme nous l'expliquerons plus loin. La marque est celle de Bruxelles, dont elle doit être parmi les premiers exemples, parce que le style est encore proche de celui de Jean Van Roome *(Los tapices de Fonceca en la catedral de la Historia Sagrada, Boletin del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia, Valladolid,* t. XIII, pp. 173-196).

La seconde tenture étudiée illustre en quatre panneaux le texte de l'antienne mariale Salve Regina. Elle porte la marque de Bruxelles, qui la met après 1528, et celle d'un fabricant: un M surmonté d'une haste enlacée d'un C. Mme Garcia manifeste moins d'enthousiasme pour cette série que pour la précédente. Evidemment, d'après des photogravures on ne peut juger ni du coloris, ni du tissage, mais les cartons nous semblent excellents. Nous pensons même qu'il n'est pas interdit de penser à Bernard van Orley, qui à l'avis de Mme Crick-Kuntziger aurait peint très tôt des cartons. De plus la série étant probablement de vers 1528, ce serait déjà une date avancée dans la carrière de l'artiste *(Los tapices de Fonseca en la catedral de Palencia,* II, *Tapices de la Salve,* même revue, t. XIV, pp. 189-203).

La troisième étude porte d'abord sur deux pièces isolées de fabrication bruxelloise, une tapisserie de la Rédemption (XVIe siècle) et une autre représentant l'expulsion d'Agar (2e moitié du XVIe siècle ?) N'ayant pas eu l'occasion de l'examiner à fond, Mme Garcia se contente de signaler, sans l'analyser, une suite des Vertus en quatre pièces, mais nous donne en compensation un choix abondant d'illustrations. Il existe à Vienne une tenture des Vertus et dans la collection Hunolstein une autre des Vertus et des Vices. Il y a ici un problème, parce que la quatrième pièce de l'Histoire du Christ représente les vices et cela dans un style fort analogue. L'auteur fait judicieusement remarquer les emprunts faits par l'auteur du carton à la *Primavera* de Botticelli et au *Paradiso* de Mantegna. Cela situe avec précision l'œuvre au déclin des traditions gothiques et au début de l'influence italienne à Bruxelles, dont la marque ne figure pas sur les bordures, ce qui nous met d'autre part avant 1528 *(Los tapices de la catedral de Palencia,* III, « *Tapices de Redencion* », « *La Expulsion de Agar* » *y de* « *Las Virtudes* », même revue, t. XVI, p. 143-149).

— Il est devenu de tradition pour la ville d'Arras d'organiser annuellement une exposition de tapisseries. Cette fois le choix s'est porté sur la production des ateliers bruxellois. Mme M. Crick-Kuntziger a rédigé les notices du catalogue, sauf pour les pièces provenant du Musée des Beaux-Arts à Gand qui ont été présentées par M. P. Eeckhout *(La Tapisserie de Bruxelles,* Arras, Musée Municipal, 1953, in 4°, 16 pp. et 6 illustrations).

— *L'évolution du décor architectural dans le vitrail belge pendant le premier quart du XVIe siècle* constitute une dérogation à une règle quasi-générale voulant que les arts appliqués en empruntant des modèles à l'architecture le fassent avec un certain archaïsme. L'inspiration de la Renaissance s'y manifeste dès le début du XVIe siècle et les dernières reminiscences de la manière gothique de bâtir sont complètement éliminées vers 1550, tandis que nos maîtres d'œuvres ont été des derniers à renoncer aux traditions médiévales. Tout ceci devrait être étudié en fonction de l'histoire de notre peinture et bien que M. Jean Helbig ne se soit pas attaché à développer cet aspect du problème, le compte rendu de son étude trouverait mieux sa place sous la rubrique de la peinture *(Bulletin de la Commission royale des monuments,* t. III, 1951-52, pp. 9-20).

Jean Squilbeck

Les sculptures mérovingiennes de Glons

En 1901, Georges Monchamp présentait devant la classe des lettres de l'Académie de Belgique, une communication relative à une inscription inédite provenant de l'ancienne église de Glons ([1]). Cette église, désafectée en 1888, fut jetée à bas peu après 1900. Seul le clocher subsista et aujourd'hui encore il se dresse au centre du cimetière. Parmi les matériaux provenant de la démolition, on recueillit trois dalles couvertes d'inscriptions ainsi que quatre autres pierres sculptées. Monchamp a donné de ces documents épigraphiques une lecture et une interprétation judicieuses qu'il est bon de rappeler brièvement bien que ce ne soit pas l'objet immédiat de cette notice.

La plus importante de ces inscriptions (fig. 1) est gravée sur un bloc de pierre de forme irrégulière (long. max.: 63 cm; larg.: 48 cm ; haut, 20 cm);

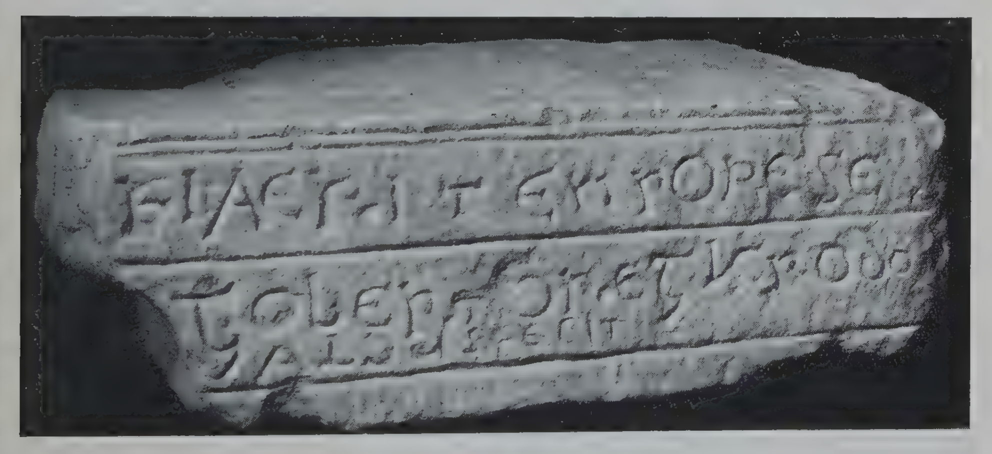


Fig. 1. — Inscription mérovingienne de Glons

([1]) Glons, commune de la province de Liège, située sur le Geer à 14 km. au nord de Liège.
G. Monchamp, *Une inscription mérovingienne inédite à Glons,* dans *Bulletin de la classe des lettres de l'Académie royale de Belgique,* 1901, pp. 642-666.
Voici dans quelles circonstances, Monchamp connut l'inscription mérovingienne de Glons : « Paul Lohest, écrit-il, voulut bien me signaler l'existence à Glons d'une inscription d'aspect archaïque qu'il avait révélée et estampée dès le 30 septembre 1875, et que son frère, M. Lohest de Waha, avait aussi mentionnée, il y a deux ans, dans un rapport à la Commission provinciale des monuments. Elle se trouvait à l'angle gauche de la façade de l'église, assez récente, qui allait être démolie ».
Peu après l'étude de Monchamp, parut un article de la *Gazette de Liège* (25 août 1901), publié ensuite sous forme de plaquette : J. Demarteau, *Inscription de Glons,* Liège, 1901.

elle suit les sinuosités de l'arête gauche qui présente une échancrure en quart de cercle à sa partie inférieure. Après avoir fait état des diverses interprétations possibles, Monchamp propose la lecture suivante :

FITÆRI TEMPORE SE
GOBERTO REGI CRODO
ALDUS FECIT

c'est à dire, Crodoaldus a fait faire (ce monument) du temps du roi Sigebert. Se demandant de quel Sigebert il est fait mention, l'auteur ne croit pas, pour des raisons d'ordre épigraphique et historique, qu'il s'agisse de Sigebert I qui régna de 561 à 576, ni de Sigebert II qui n'a pas régné, mais bien Sigebert III dont le règne s'étend de 633 à 656.

Les deux autres inscriptions sont gravées sur des dalles de forme régulière.

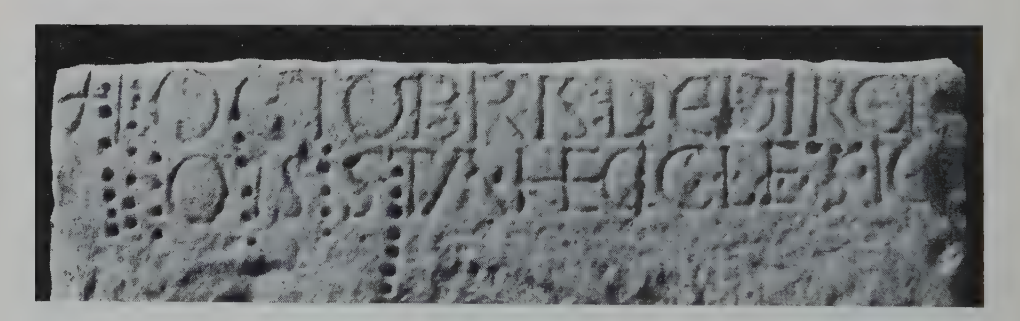


Fig. 2. — Inscription dédicatoire de Glons

L'une (fig. 2) rappelle le jour de la dédicace de l'église :

+K OCTOBRIS DEDIKCI
O ISSTA HECCLESIE

c'est à dire, aux calendes d'octobre a lieu la dédicace de cette église. Bien qu'il n'y voie pas d'éléments permettant une datation précise, Monchamp ne peut situer cette inscription avant le huitième siècle.

Enfin, la dernière inscription est une épitaphe rédigée en vers léonins :

HIC IACET BERNARDUS
CVMMVNI SORTE SE [PULTUS]

qui ne paraît pas être antérieure au XI[e] siècle.

Des échantillons de pierre ont été prélevés sur chacune des trois dalles couvertes d'inscriptions ainsi que sur l'une des pierres sculptées. Il résulte de leur examen par le Service géologique de Belgique que, dans tous les cas, il s'agit d'un calcaire blanc oolithique du système jurassique provenant de France. « Il est possible, continue ce rapport, qu'elles proviennent du Portlandien inférieur du département de la Meuse. On retrouve ce même type de pierre à Reffroy et à Saint-Joire » [1].

Les inscriptions ne sont pas les seuls vestiges dignes d'intérêt recueillis à Glons. La démolition de l'ancienne église avait aussi fait découvrir plusieurs pierres sculptées. Il s'agit de claveaux couverts de sculptures décoratives à la tête et à l'intrados. Faisant œuvre d'épigraphiste, Monchamp n'accorda qu'un intérêt secondaire à ces sculptures. De plus, il ne reproduisit que trois claveaux, alors qu'aujourd'hui on a pu en rassembler cinq. Si brève que soit la mention qui leur est consacrée, elle est cependant d'une grande perspicacité et méritait de retenir,



Fig. 3. — Intrados des claveaux nº 1 et 2

(1) Monsieur J.-M. Graulich, ingénieur-géologue au Service géologique de Belgique, a bien voulu se charger de cette analyse. Je l'en remercie vivement. Monsieur Dewez, conservateur du Musée diocésain de Liège, a très aimablement permis de prélever des échantillons de pierre en vue de cette analyse.



Fig. 4. — Claveaux n° 1 et 2

plus qu'elle ne l'a fait, l'attention des érudits[1]). Il semble que le fait d'avoir situé une sculpture d'une certaine importance antérieurement à l'époque romane, ait été accueilli par un silence prudent chez les archéologues contemporains de Monchamp.

On chercha pourtant à compléter les informations relatives à ces sculptures. A deux reprises, la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège tenta d'obtenir des subsides pour fouiller l'emplacement de l'église de Glons, dans l'espoir d'y retrouver d'autres fragments sculptés.

Mais ces demandes de crédit ne furent pas prises en considération[2]). Il fallut attendre une cinquantaine d'années pour que ces sculptures suscitent à nouveau de l'intérêt. A l'initiative de M. Jacques Breuer

(1) Les pierres de Glons sont citées très à propos par F. Rousseau, *La Meuse et le pays mosan en Belgique*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XXXIX (1930), p. 114.
Voir aussi Cabrol et Leclercq, *Dictionnaire d'archéol. chrét. et de lit.*, s.v. Glons, col. 1319-1322, qui reprend l'article de Monchamp et donne la bibliographie concernant l'inscription.

(2) Une correspondance conservée au Service des fouilles de l'État, révèle que le Ministre de l'Agriculture (l'administration des beaux-arts dépendait alors de ce ministère) demanda l'avis d'Eugène

et avec l'aide de M. l'Abbé Fréson, le Service des fouilles de l'Etat assuma la charge de faire extraire un quatrième claveau encastré dans le mur du cimetière et d'en recueillir un cinquième qui gisait dans le jardin du presbytère depuis près de cinquante ans. Ainsi, tous les claveaux actuellement connus se trouvent rassemblés au Musée diocésain de Liège, tandis que des moulages figurent au département de la Belgique ancienne des Musées d'art et d'histoire à Bruxelles (1).



Fig. 5. — Claveau nº 3

Lorsque l'on considère les cinq claveaux sculptés, on remarque que quatre d'entre eux ont une même largeur tant sur la face antérieure qu'à l'intrados. (fig. 4, 5 et 6). De plus, leur décor est fait d'une suite de motifs semblables interrompus à intervalles différents mais qui devaient constituer à l'origine un ensemble

Van Overloop, conservateur en chef des musées d'art et d'histoire, au sujet de l'opportunité d'une fouille à Glons. Dans sa réponse, le conservateur reconnait l'opportunité d'une telle fouille mais il suggère au ministre de faire venir les sculptures à Bruxelles, tandis que les moulages resteraient à Liège. On comprend qu'il y ait eu divergence d'opinion et que, finalement, rien n'ait été fait. Toutefois, l'idée de prendre des moulages était, en soi, excellente.

(1) Je remercie vivement Monsieur Breuer qui m'a encouragé à étudier ces sculptures et m'a fourni d'utiles renseignements.

décoratif continu. Il est fort probable que ces quatre claveaux proviennent d'un même arc dont on peut évaluer l'ouverture à deux mètres cinquante-six environ. La largeur des faces antérieures et celle des intrados sont uniformément de 32 et 48 cm, tandis que les longueurs sont respectivement de 45, 54, 60 et 67 cm, pour chacun des claveaux (1).



Fig. 6. — Claveau n° 4

(1) Les photos qui ont servi à illustrer cette notice, ont été prises d'après les moulages plus faciles à manipuler que les originaux. Il en résulte une présentation uniforme qui a permis l'assemblage, sur le papier, de ces différents éléments d'architecture.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 7. — Claveau isolé

Le cinquième claveau diffère des premiers par ses dimensions et par son décor. On doit admettre qu'il appartenait à un second arc un peu moins ouvert que le premier (fig. 7).

La première tête d'arc (fig. 8) est limitée par deux boudins torsadés légèrement saillants. En plusieurs endroits, ces boudins ont disparu, car la démolition des claveaux et leur réemploi ont dû les épaufrer rapidement. Un troisième boudin torsadé partage la tête d'arc en deux bandeaux concentriques de largeur inégale : le plus étroit de ces bandeaux est orné de demi-palmettes réunies par une tige qui court en zig-zag le long de l'arc. Sur le bandeau extérieur, se développe un élégant rinceau dont les tiges incurvées donnent naissance à des motifs en forme d'hélices.

La tête du claveau appartenant au second arc (fig. 7) présente une variante. Le bandeau extérieur y est orné d'une suite d'anneaux réunis par une double torsade.

L'intrados des arcs (fig. 3) était, lui aussi, entièrement sculpté. Entre les boudins torsadés qui le délimitent, deux faisceaux de tiges s'entrecroisent régulièrement tous les quarante centimètres. Chaque section ainsi délimitée est centrée sur une rosette à huit pétales entourée d'une couronne de fleurons. Six feuilles élégamment recourbées encadrent ce motif central. Quatre d'entre elles sont tournées dans le même sens; les deux feuilles intermédiaires sont tournées en sens inverse. Entre les tores et les faisceaux de tiges, une feuille repliée remplit chaque espace disponible. Une unité décorative était ainsi constituée, qui devait se répéter une douzaine de fois sous le premier arc. Toutefois, à une certaine place, les faisceaux de tiges se nouent au lieu qu'ailleurs ils s'entrecroisent simplement. Ils délimitent ainsi un médaillon que cerne un galon orné d'un motif en dents de scie. Cette variante qu'on remarque dans le décor du premier arc, est analogue sur l'unique fragment décoré du second arc. On peut présumer que, sur ce claveau, il y avait primitivement une croix pattée dont les branches — une seule subsiste — étaient couvertes d'un décor

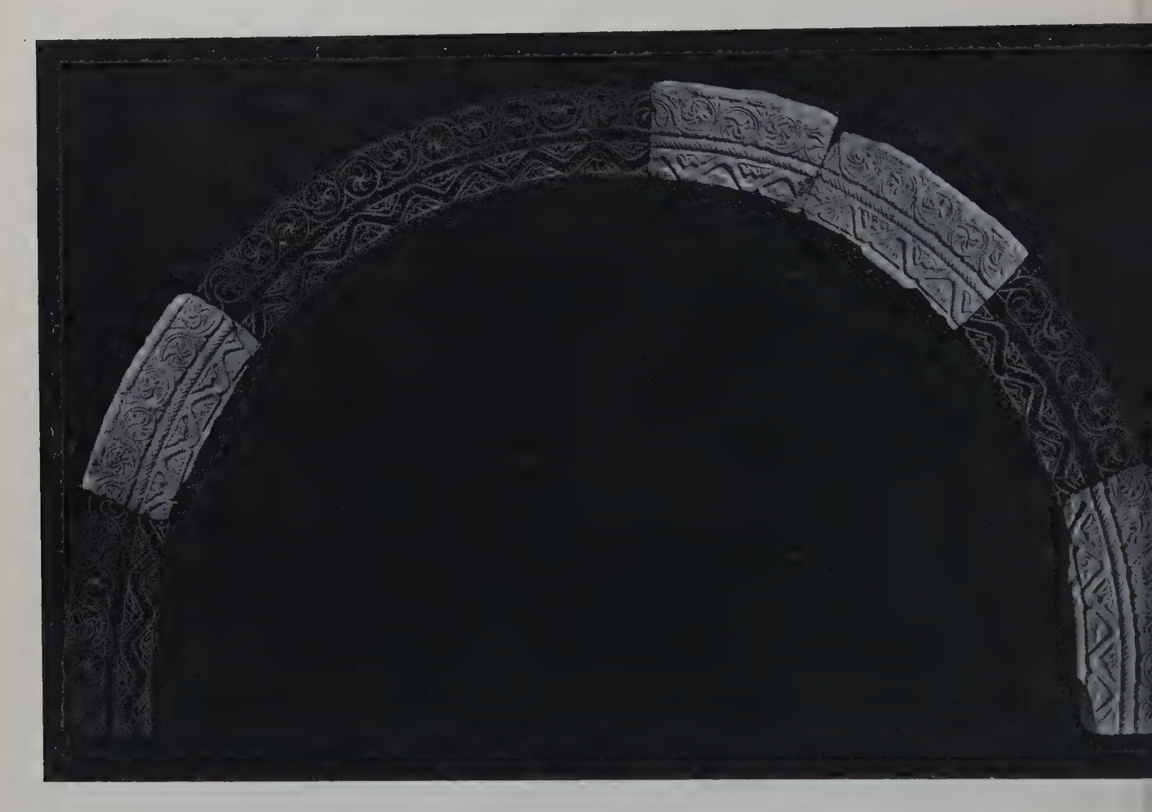


Fig. 8. — Essai de reconstitution d'un arc.
De gauche à droite, les claveaux n° 4, 1, 2 et 3.

en forme d'écailles. Malheureusement, on ne peut plus savoir quel motif devait orner le médaillon central du premier arc à l'instar de la croix qui ornait le centre du second.

Il est intéressant de remarquer que le sculpteur a inséré un motif différent parmi d'autres qui se succèdent tous semblables et qu'il a voulu en souligner l'importance. Aussi peut-on supposer que ce motif occupait le centre de l'intrados. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que les feuilles des rinceaux devaient être tournées par groupe de quatre, en sens différent selon qu'elles se trouvaient d'un côté du centre ou de l'autre côté. On peut donc distinguer facilement, parmi les claveaux, ceux qui se trouvaient à droite ou à gauche de la clé et ensuite assigner à chacun sa place primitive.

Le claveau nº 1 était voisin de la clé puisque sur le bord on distingue une partie du médaillon central. Les feuilles qui se trouvaient sur les claveaux nºˢ 2 et 3 sont tournées dans le même sens que celles du claveau nº 1 ; ils se trouvaient tous trois à droite de la clé. Pour préciser davantage leur place respective, on remarquera que le claveau nº 2 se juxtapose exactement au nº 1, tandis que le nº 3 ne correspond pas au nº 2. Si l'on considère la courbure de l'arc, il ne peut y avoir qu'une place intermédiaire entre ces deux claveaux et, de ce fait, il faut considérer le nº 3 comme l'un des sommiers de l'arc.

En observant attentivement, on remarque que les feuilles du claveau nº 4 sont tournées en sens inverse des précédentes. S'il fait partie du même arc que les trois précédents, il doit se placer à gauche de la clé. Pour connaître sa place exacte, il suffit de considérer les dimensions de chaque claveau dont la longueur diminue à mesure qu'ils se rapprochent de la clé. La longueur du claveau nº 4 étant intermédiaire entre celle du sommier et celle du claveau nº 3, on lui assignera cette place intermédiaire, mais dans la moitié gauche de l'arc. A l'encontre de cette hypothèse, on pourrait objecter que ce claveau présente une légère variante dans le dessin du rinceau qui orne la tête de l'arc : ici, l'hélice présente cinq branches, alors qu'ailleurs elle n'en a que quatre. S'agit-il d'une irrégularité due au sculpteur ou bien faut-il voir, dans ce claveau, le vestige d'un troisième arc ? Il n'est guère possible de se prononcer avec certitude ([1]).

Quant aux côtés non sculptés, ils sont simplement épannelés. Les plans de joint ont été égalisés sur les bords pour assurer la transmission des charges; la partie centrale, légèrement démaigrie, cessait de porter mais pouvait recevoir une plus grande quantité de mortier de liaison.

Au terme de cette description, il est possible de se faire une idée assez exacte de ce que fut l'un des grands arcs sculptés de Glons (fig. 8).

Dans une église de dimensions aussi modestes, il est remarquable de retrouver les vestiges d'un appareil aussi soigné. Celui-ci ne devait pas se limiter aux grands arcs. Parmi les matériaux réemployés dans l'église détruite au 19ᵉ siècle, on pouvait reconnaître d'autres pierres de même nature mais dépourvues d'ornements. Sans doute avait-on construit dans ce matériau étranger les arcs et les piles maîtresses de l'édifice. On sait par des textes et les monuments encore debout, que souvent une maçonnerie de grand appareil

---

([1]) Dans la reconstitution proposée figure 8, on suppose que les quatre claveaux appartiennent au même arc.

était réservée à l'ossature de l'édifice, tandis que, pour le reste, on se contentait d'un simple blocage (1). Ainsi, comme le remarque justement M. Jean Hubert, l'art de tailler la pierre et le souci d'un appareil soigné n'ont jamais disparu de la Gaule mérovingienne. Ce qui fut une des préoccupations essentielles des constructeurs romains, a subsisté pendant tout le haut moyen âge.

Plus encore que l'appareil, le décor est significatif. Les têtes d'arcs entièrement lisses étaient fréquentes à l'époque romaine. Si elles se sont plus tard couvertes de sculptures en méplat, c'est que l'Orient et singulièrement l'Orient chrétien inspirait tous les constructeurs et ornemanistes du haut moyen âge, qu'ils fussent d'Italie, de Gaule ou d'Espagne. Des lacis de feuillage, des pampres en rinceaux, des combinaisons variées de palmettes et d'acanthes, constituaient le décor habituel des églises de Syrie ou d'Asie mineure. L'Occident chrétien fera profit de ce décor, mais d'une manière moins habile. De plus, ces monuments ont disparu en si grand nombre qu'il serait difficile de trouver dans la Gaule mérovingienne, des grands arcs en pierre sculptée pareils à ceux de Glons. Pour en montrer d'analogues qui soient encore en place, il faut se tourner vers des régions qui ont conservé des édifices de cette époque. C'est l'Espagne wisigothique qui nous révèle, dans l'église de Quintanilla de la Viñas (Burgos), un grand arc orné d'un rinceau dont les enroulements encadrent des grappes de raisin ou des oiseaux stylisés (2). L'Italie, elle aussi, possède encore plusieurs ciboria dont les arcs sont abondamment sculptés. Les arcades couvertes de stucs de l'église de Cividale sont bien connues. (3)

Pourtant, ce genre de décoration ne devait pas être inconnu en Gaule. Dans les quelques exemples qui subsistent, c'est le stuc plutôt que la pierre qui a été utilisé. Dès le V[e] siècle, semble-t-il, un décor de stuc recouvre l'intrados d'un arc dans l'oratoire primitif de Saint-Victor à Marseille (4), Dans la seconde église de Saint-Martin de Disentis (Grisons), construite entre 717 et 739, des archivoltes étaient recouvertes de stucs où l'on reconnaît des motifs entaillés et des torsades (5). Quelques années plus tard, entre

(1) J. Hubert, *L'art pré-roman*, Paris, 1938, pp. 87-92.
(2) *Ars Hispaniae*, t. II (Madrid, 1947), fig. 319s.
(3) A. Haseloff, *Die vorromanische Plastik in Italien*, Florence et Berlin [1930], pl. 49.
(4) Le bâtiment primitif a été décrit par F. Benoît dans *Congrès archéologique de France (Aix-en-Provence et Nice, 1932)*, t. XCV (1933), pp. 189s et pl. p. 184/185.
Pour M. J. Hubert (cf. *op. cit.*, p. 6), ce décor en stuc serait du V[e] siècle tandis que M. F. Benoît est plus réticent : on aurait pu refaire, au XI[e] siècle, un décor dans le style du V[e].
(5) E.-A. Stückelberg, *Les stucs de Disentis (Grisons)*, dans *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. 72 (1913), pp. 226-243 et fig. I.

799 et 818, une décoration analogue était appliquée dans l'église de Germigny-des-Prés; des rinceaux recouvraient les têtes d'arc, tandis que des cannelures et des torsades en ornaient les intrados ([1]). Peut-être faut-il voir une extension de cette habitude ornementale, dans certains linteaux échancrés ornés de losanges, de pointillés ou d'étoiles ([2]). Enfin, on pourrait évoquer ici maints manuscrits, tant de l'Orient chrétien que de l'Europe, dont les tables de concordance sont surmontées d'arcades richement décorées ([3]). On saisira mieux la valeur de tant de monuments et leur vraie signification, si l'on se souvient avec Strzygowski, « que l'arc n'est pas simplement un motif d'architecture ou de décoration, mais probablement un symbole de première importance... qu'il serait un emblème de sainteté des plus nets » ([4]).

Considérés isolément, les motifs qui ornent les arcs de Glons sont, eux aussi, bien significatifs de l'art de leur temps.

Les demi-palmettes reliées entre elles par une tige en zig-zag se retrouvent presque semblables sur les montants d'un chancel provenant de Saint-Pierre-de-la-Citadelle à Metz: cette clôture sculptée faisait partie de l'église qui fut construite au VIIe siècle ([5]). Ce n'est pas seulement dans le sculpture mais aussi dans les arts du métal qu'on retrouve ce motif. En effet, il est reproduit en argent repoussé sur plusieurs garnitures de ceinture burgondes du VIIe siècle ([6]).

Un second rinceau plus caractéristique que le premier, est combiné avec un motif géométrique en forme d'hélice.

On sait que l'hélice, comme ornement, appartient à des époques et à des civilisations les plus diverses. Mais il n'est guère contestable que celles que l'on voit souvent reproduites dans l'art pré-roman ne soient venues de l'Orient. Elles furent si abondamment sculptées dans la pierre qu'il faudra bien distinguer la manière dont elles sont disposées et, en particulier, si elles sont associées ou non à des rinceaux.

Il semble qu'à l'origine on ait présenté ce motif dans une suite de cercles juxtaposés. Ainsi se présente-t-il sur une épitaphe de Vaison datée de 515([7]).

([1]) J. Hubert, *op. cit.*, fig. 134 et pl. XVI, fig. 2.
([2]) G. Plat, *L'art de bâtir en France des Romains à l'an 1100*, Paris, 1936, pp. 92s.
([3]) C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, Goteborg, 1938.
([4]) J. Strzygowski, *L'ancien art chrétien de Syrie*, Paris, 1936, p. 73.
([5]) E. Knitterscheid, *Die Abteikirche St Peter auf der Citadelle im Metz*, dans *Jahrbuch der Geselschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde*, t. X (1898), pl. 7, fig. 14; pl. 9, fig. 28; pl. 10, fig. 30.
([6]) P. Bouffard, *Nécropoles burgondes de la Suisse*, Genève et Nyon, 1945, pl. I, fig. 1; pl. III, fig. 1; pl. IV, fig. 3.
([7]) E. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIIIe siècle*, t. II (Paris, 1865), pl. 66, fig. 399.

A la fin du VIIe siècle, on note une disposition analogue sur un montant de porte de l'hypogée de Poitiers (1) et sur certains piliers du chancel de Saint-Pierre-de-la-Citadelle à Metz (2). Sur un chancel du VIIIe siècle, celui d'Azé-en-Vendômois, elles seront inscrites dans des cercles entrelacés (3).

Dans la sculpture décorative carolingienne, son emploi devient de plus en plus fréquent. On l'associe à des résilles de cercles ou de carrés qui recouvrent d'une façon monotone des clôtures de chœur ou des ambons. Néanmoins le motif de l'hélice reste indépendant; il est seulement encadré par ce réseau d'entrelacs. Les exemples seraient nombreux à citer tant au nord qu'au sud des Alpes. Presque tous datent du IXe siècle. Ce sont les panneaux (4), de Naz (5) et de Lyon (6) où l'hélice est encadrée par des carrés entrelacés; les panneaux de Saint-Martin d'Angers (7) et de Vence (8) où elle est encadrée par des cercles.

Lorsque le motif en forme d'hélice est associé à un rinceau, on peut distinguer, comme le faisait justement Maurice Prou (9), si ce motif reste indépendant du rinceau, si ses branches s'appuient contre les tiges du rinceau ou enfin s'il n'en est que le prolongement.

Sur la croix de Budrio, près de Bologne, qu'une inscription date exactement de 827, le motif reste indépendant, simplement encadré par les méandres des tiges (10). Il en est de même sur un fragment de chancel provenant de Saint-Pierre de Vienne qu'on peut situer dans la seconde moitié du IXe siècle (11), ainsi que sur un montant sculpté provenant de Marseille.

---

(1) C. De la Croix, *Monographie de l'hypogée-martyrium de Poitiers*, Paris, 1883, pl. VI, fig. c.
(2) E. Knitterscheid, *loc. cit.*, pl. 10, fig. 30.
(3) G. Plat, *op. cit.*, pl. XI, fig. c.
(4) En Italie, ou retiendra notamment les plaques de chancel de Sainte-Sabine et de Sainte-Marie-in-Cosmedin, à Rome, où l'on remarque ce même motif de l'hélice.
(5) W. Déonna, *La vie millénaire de quelques motifs décoratifs*, dans *Genava*, t. VII (1929), pp. 167-172 et fig. I (p. 168).
(6) Ce fragment de chancel a été retrouvé en 1889 sous le chœur de la cathédrale de Lyon, cf. J. Hubert, *L'architecture religieuse du haut moyen âge en France*, Paris 1952, pp. 52s.
(7) R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2e éd., Paris, 1929, fig. 214.
(8) Ce motif est reproduit sur une dalle encastrée dans un mur extérieur de l'église (cf. R. de Lasteyrie, *op. cit.*, fig. 198) et sur un fragment encastré dans un pilier de la nef.
(9) M. Prou, *Chancel carolingien orné d'entrelacs à Schaenis (canton de Saint-Gall)*, dans *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. 39 (1912), pp. 123-138.
(10) J. Hubert, *L'art pré-roman*, Paris, 1938, pl. XXXIX, fig. g.
(11) J. Formigé, *Abbaye de Saint-Pierre*, dans *Congrès archéologique de France (Valence et Montélimar, 1923)* t. LXXXVI, pp. 87s.
Ces fragments sont conservés au Musée d'art chrétien de Saint-André-le-Bas à Vienne.

Le plus souvent, les extrémités de l'hélice rejoignent les tiges du rinceau et semblent s'appuyer sur elles. Cette disposition très fréquente se rencontre sur des plaques de chancel du début du IXe siècle: celles de Sainte-Sabine à Rome ([1]), de la cathédrale de Lyon ([2]), de Saint-Seurin à Bordeaux ([3]) ou de Saint-Vincent de Mâcon ([4]). Enfin, on peut remarquer la même disposition sur une des faces du pilier carolingien de Flavigny ([5]).

Dans un troisième groupe de monuments, les branches de l'hélice prolongent les tiges du rinceau et prennent souvent un aspect plus végétal. Ce parti se manifeste sur une clôture de chœur de Schaenis que M. Prou situe au début du VIIIe siècle ([6]), sur le tombeau de Lopicenius, évêque de Modène, mort en 750 ([7]) et sur un fragment de chancel de Mustair qu'on peut dater de la fin du VIIIe siècle ([8]). Un des rinceaux de Glons peut se rattacher à ce dernier groupe, en ce qui concerne sa disposition. Mais au lieu de présenter un caractère végétal, l'hélice est traitée d'une façon plus schématique. Toutefois, la date de la sculpture de Glons lui confère, au regard de celles qu'on vient de citer, une particulière importance.

La disposition du double rinceau qui recouvre l'intrados présente une réelle originalité. Il est malaisé de faire une comparaison avec les rinceaux, aujourd'hui très effacés, qui décorent le couvercle du tombeau de l'abbesse Théodechilde et celui de l'évêque Agilbert, dans la crypte de Jouarre ([9]). En tous cas ils diffèrent d'autres rinceaux presque contemporains: ceux des croix de Bewcastle et de Ruthwell ([10]). La manière dont les feuilles sont traitées à Glons, rappelle des monuments de qualité moindre tels qu'une base de colonne provenant des fouilles de l'abbatiale de Saint-Denis ([11]) ou l'une des faces d'un pilier d'Hubinne ([12]).

([1]) R. de Lasteyrie, *op. cit.*, fig. 193.
([2]) Cf. note 6, p. 148.
([3]) R. de Lasteyrie, *op. cit.*, fig. 200.
([4]) L. Lex, *Sculptures décoratives carolingiennes de la vallée de la Basse Saône (Mâcon et Tournus)*, dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1924, pp. 101-108 et pl. XII, fig. 6.
([5]) Le pilier carolingien de Flavigny est fréquemment reproduit, notamment dans J. Hubert, *op. cit.*, pl. XL, fig. 6; R. de Lasteyrie, *op. cit.*, fig. 141. Pour la date de Flavigny, cf. J. Hubert, *L'architecture religieuse du haut moyen âge en France*, Paris, 1952, p. 68.
([6]) M. Prou, *loc. cit.*, pl. I (p. 138/139).
([7]) N. Åberg, *The Occident and the Orient in the art of the seventh century*, t. II (Stockholm, 1945), fig. 22, 4.
([8]) E. Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, t. V (Bâle, 1943), fig. 318.
([9]) J. Hubert, *L'art pré-roman*, Paris, 1938, pl. XXXVI, fig. a et pl. XXXVIII, fig. d.
([10]) A.W. Clapham, *English romanesque architecture before the Conquest*, Oxford, 1930, pp. 55-60.
([11]) F. de Montmery, *Base carolingienne conservée au musée de Cluny*, dans *Bulletin monumental*, 1922, pp. 424-426. — J. Hubert, *op. cit.*, pp. 20 et 161 ; pl. XXXIV, fig. f.
([12]) A. Dasnoy, *Symbolisme et décor des piliers d'Hubinne*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XLV (1950), pl. V.

Le motif central qui devait se répéter douze fois entre chaque croisement des tiges, dérive manifestement de la rosace antique. Celle-ci fut utilisée par les marbriers d'Aquitaine qui ont su lui garder toute son élégance. Ainsi apparaît-elle sur la partie inférieure d'un linteau provenant de l'église de Thézels ([1]). Mais le sculpteur de Glons a transformé la couronne d'acanthes en une suite de fleurons à trois pétales. Combinés avec les feuilles des rinceaux, ces rosaces constituent un ensemble décoratif harmonieux et original.

Outre les claveaux sculptés, il reste de l'ancienne église de Glons un autre vestige dont on connaît la fonction architecturale. La pierre sur laquelle on peut lire l'inscription relative à la construction sous le règne de Sigebert, présente un profil bien caractéristique. Bien qu'un angle de cette dalle ait été brisé, on peut aisément y reconnaître une imposte (fig. 1). Les dimensions de cette imposte, notamment sa largeur, correspondent bien à celles des claveaux et l'on peut penser qu'elle aura servi de support, sinon aux claveaux dont il a été question précédemment, du moins à d'autres, aujourd'hui perdus, mais appartenant au même ensemble architectural.

Que l'imposte et les claveaux appartiennent au même ensemble et qu'ils aient été taillés aux dépens de la même pierre, voilà qui fournit un critère chronologique important. L'inscription rappelle, en effet, que l'église fut construite sous le règne de Sigebert, en l'occurence, Sigebert III, qui régna de 633 à 656. On pourrait difficilement imaginer de meilleur argument chronologique. Tout au plus, pourrait-on objecter que les claveaux eussent pu être sculptés après la pose, avec quelque retard. Mais, même dans cette hypothèse, le laps de temps ne dût pas être bien considérable, car si l'on a fait venir d'aussi loin des matériaux faciles à sculpter, ce n'était pas pour les laisser sans ornements. Il semble bien que la décoration sculptée doit se situer, au plus tard, dans la seconde moitié du VIIe siècle.

On ne peut répondre aussi affirmativement à la question de savoir où les pierres furent sculptées. Il n'est toutefois guère probable que ces claveaux aient été transportés tout achevés depuis une carrière de la région de la Haute Meuse ou de l'Ornain, jusqu'à Glons. Ce genre de sculpture où le décor en faible relief se développe sans qu'il soit tenu aucun compte de la masse de chaque claveau et où la régularité des motifs doit si parfaitement cacher les joints, implique presque nécessairement un travail exécuté à l'emplacement de la construction. Ce n'est toutefois pas une raison pour parler d'une main-d'œuvre locale. Les artisans pouvaient venir avec les matériaux.

([1]) J. Hubert, *op. cit.*, pl. XXXIII, fig. e.

Ou bien on faisait appel à une main-d'œuvre itinérante, sollicité dans des régions parfois très éloignées.

Quant aux autres inscriptions recueillies à Glons, elles ne peuvent fournir d'argument chronologique. Sans doute furent-elles gravées sur des pierres de même nature que les claveaux et que l'imposte. Mais il est naturel qu'on ait choisi dans la construction les matériaux les plus aptes à être taillés. La première de ces inscriptions rappelle le jour de la fête de la dédicace. Bien que sa graphie soit loin d'être aussi caractéristique que celle de l'imposte, Monchamp incline à la situer au VIIIe siècle environ. Il est curieux de constater que dans l'église de Germigny-des-Prés, on a également tracé une inscription relative à la fête de la dédicace, bien après que l'église fut achevée[1]. La troisième inscription est manifestement la plus récente: Monchamp y voit une épitaphe en vers léonins qui ne peut être antérieure à l'onzième siècle. Ainsi, ces deux inscriptions ont dû être tracées bien après l'édification du sanctuaire sur des éléments de la construction primitive, peut-être les pierres d'un pilier.

Dans l'ensemble de la sculpture de la Gaule mérovingienne, les claveaux de Glons constituent un élément important et des mieux datés. Sans doute n'ont-ils pas la qualité des reliefs presque contemporains de Jouarre où la double frise de coquilles est d'une telle sûreté d'exécution et d'un goût si sobre qu'on s'est longtemps refusé à la dater du VIIe siècle ([2]). De même n'y remarque-t-on pas des motifs végétaux aussi profondément sculptés que sur le sarcophage de Saint-Dizier ([3]). Il subsiste néanmoins dans ces œuvres de la fin de VIIe siècle un certain sens du naturel qui disparaîtra de la sculpture décorative carolingienne. Mais plus qu'ailleurs, on voit apparaître à Glons des éléments décoratifs qui deviendront fréquents aux VIIIe et IXe siècles. Les rinceaux dont les tiges se terminent en forme d'hélices se multiplieront sur les frises et les chancels carolingiens. Les rosettes entourées de feuilles stylisées et de rinceaux réapparaîtront plus tard au centre de compositions plus géométriques. Enfin, des stucs pareils à ceux de Germigny trouvent à Glons des précédents directement taillés dans la pierre.

Considérés dans le cadre plus restreint de l'ancien diocèse de Tongres, les arcs de Glons, tout comme les piliers d'Hubinne ([4]), apportent la preuve

---

([1]) J. Soyer, *Les inscriptions gravées sur les piliers de l'église carolingienne de Germigny-des-Prés sont-elles authentiques ?*, dans *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques*, 1923, pp. 197-216.

([2]) J. Hubert, *op. cit.*, pp. 156-159 et pl. XXXVI-XXXVIII.

([3]) J. Hubert, *Les monuments funéraires de Saint-Dizier*, dans *Bulletin monumental*, 1935, pp. 215-235.

([4]) A. Dasnoy, *loc. cit.*, pp. 165-181.

qu'une sculpture sur pierre digne d'intérêt s'y est manifestée dès le haut moyen âge. Cette sculpture à la fois décorative et symbolique, toute imprégnée de traditions orientales, n'est pas un fait isolé ni l'imitation servile de quelque objet rapporté de l'Orient. Elle s'inscrit dans l'art d'une époque de moins en moins méconnue. En outre, les claveaux de Glons semblent bien indiquer que le sculpteur a dû travailler à l'endroit même où les matériaux étaient mis en œuvre, même s'ils étaient importés d'assez loin. L'analyse des pierres utilisées à Glons et à Hubinne a révélé qu'il s'agissait d'un même calcaire oolitique provenant d'une même région: la vallée de l'Ornain ou une région contiguë de la Haute Meuse ([1]). Il devait exister là-bas, à l'époque mérovingienne, des carrières très actives qui exportaient à des distances relativement grandes. Les cimetières de Lezéville et de Trémont contenaient plusieurs sarcophages taillés aux dépens d'un calcaire de même provenance; on a cité, dans ce cas, les carrières de Savonnière-en-Perthois ou d'autres lieux voisins ([2]). Ce sont là des preuves d'une activité économique qui est surtout significative par les limites où elle s'exerce. Au lieu des marbres d'Aquitaine, le calcaire du nord de la Gaule sert désormais de matériau au sculpteur. Les centres de production et les ateliers vont se multiplier. La sculpture mérovingienne telle qu'on la connaît pendant les VIIe et VIIIe siècles, participe à ce mouvement d'émancipation du nord de la Gaule. Sa naissance n'est pas uniquement conditionnée par la disparition des marbres d'Aquitaine; elle coïncide avec un véritable renouveau qui se manifeste dans des domaines aussi divers que l'économie, les lettres, la vie politique ou religieuse ([3]). Néanmoins elle reste si fortement imprégnée de l'esprit et des tendances de l'Orient chrétien qu'on peut difficilement voir en elle une première ébauche de la sculpture romane.

André DASNOY

([1]) L'analyse de la pierre des piliers d'Hubinne avait été faite par Monsieur Ch. Camerman du Service géologique de Belgique. Je la rappelle ici : « Ce calcaire n'est certainement pas de provenance belge. C'est un calcaire composé de débris de coquilles, de débris d'encrines et d'oolithes, appartenant certainement au jurassique français du département de la Meuse. Selon moi, c'est très probablement le calcaire du Barrois appartenant à la partie inférieure de l'étage portlandien. On en a exploité depuis des temps très anciens, une couche de deux à trois mètres d'épaisseur, en carrières souterraines, au sud-est de Bar-le-Duc. Les exploitations s'étendaient sur 25 km. environ, le long de la vallée de l'Ornain ». En comparant avec l'analyse des pierres de Glons citée au début de cette étude, on remarquera qu'il y a concordance tant pour la nature de la pierre que pour la provenance.

([2]) E. Salin, *La civilisation mérovingienne*, t. II (Paris, 1952), p. 109.

([3]) L. Génicot, *Aux origines de la civilisation occidentale. Nord et Sud de la Gaule*, dans *Mélanges d'histoire offerts à Léon van der Essen*, t. I (Bruxelles et Paris, 1947), pp. 81-93.

Tapijtwerk in het Museum te Sint-Omaars (Saint-Omer)

Dit Gemeente-Museum werd gesticht in 1829 door de « Société d'agriculture de l'arrondissement de Saint-Omer ». In 1904 werd het ondergebracht in een herenhuis, uit de tweede helft der XVIIIe eeuw, in de rue Carnot. Nu nog is aldaar het grootste deel van het rijke kunstbezit van dit aloude stadje tentoongesteld of, juister uitgedrukt, opeengehoopt.

In de loop van de XIXe eeuw groeide die verzameling voortdurend aan met kunstwerken herkomstig uit de vernielde abdij van St-Bertijns, uit de kerken en uit het afgebroken stadhuis van St-Omaars alsook met voorwerpen gevonden bij opgravingen o.m. te Terwanen. Daarbij kwamen schenkingen uit particulier bezit. Vooral belangrijk was, in 1921, de gift van barones J. du Teil, waardoor de collectie du Teil-Chaix d'Est-Ange overging aan de gemeente. Zij is, sedert 1925, een belangrijk onderdeel van de verzamelingen van het Museum van St-Omaars ([1]).

Het tapijtwerk, bewaard in het Museum, heeft stellig niet dezelfde waarde als bvb. het beeldhouwwerk of de schilderijen die er zijn ondergebracht. Het legwerk, trouwens, is er betrekkelijk schaars : benevens een drietal wandtapijten van Zuidnederlands fabrikaat is er één en ander, geweven in Franse ateliers : nl. de tapisserie, waarmede een aantal zetels en bankjes bekleed zijn en waarop personages en onderwerpen uit de fabelen van La Fontaine zijn voorgesteld en het legwerk, waarmede een kleine haardscherm versierd is.

Dit Frans tapijtwerk behoorde tot de verzameling J. du Teil en is door de vermelde schenking van 1921 in het museum terecht gekomen. Reeds vermeld in de kataloog van die verzameling ([2]), dient het hier niet verder behandeld. Enkel aangaande één stuk zijn een paar gegevens aan te stippen.

([1]) Zie : *Musée de Saint-Omer. La collection du Teil-Chaix d'Est-Ange*, 1925. Deze kataloog werd opgesteld onder de leiding van A. Dezarrois.
([2]) *Ibid.*, blz. 64 vlg.



Afb. 1. — PIERRE-FRANÇOIS COZETTE (Atelier des Gobelins), *Het Meisje met de Melkkan* (1773).

Museum St-Omaars

HET MEISJE MET DE MELKKAN (1) (afb. I)

Op een ovaal tapijtje (0,67 m × 0,48 m) gevat in een houten gesculpteerde en vergulde omraming is een meisje afgebeeld met een melkkruik op het hoofd. Wie is niet geneigd hierbij te denken aan de gekende verzen van La Fontaine :

Perette, sur la tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet,
Prétendait arriver sans encombre en la ville.
Légère et court vêtue, elle allait à grands pas...

Voorzeker, alle bijzonderheden komen niet overeen. Fr. Boucher, wiens werk tot model heeft gediend, heeft een landschap moeten scheppen rondom de hoofdfiguur. En ook in de kledij is een lichte aanpassing gebeurd.

Het tapijt is getekend en gedateerd ; onderaan leest men : Cozette 1773. Het werd dus geweven in de ateliers van de Gobelins te Parijs onder de leiding van Pierre-François Cozette.

Dat die legwerker een melkslijtster had gemaakt was niet onbekend. In 1775, in een brief aan Markies d'Angiviller, schreef de meester dat hij de wens koesterde dat drie paneeltjes waaronder een « petite laitière d'après M. Boucher », aan de koningin zouden aangeboden worden (2).

H. Goebel, onbekend met het hier besproken legwerk, meende ten onrechte vermeld tapijtje te mogen vereenzelvigen met een weefsel dat, in 1906, behoorde tot de collectie Edouard Larcade. Dit laatste stelde een kind voor, met een melkkom op de knie, dat pap at met een lepel (3).

Minder waarschijnlijk is eveneens dat precies het tapijtje van St-Omaars, gedateerd : 1773, eerst in 1775 aan de koningin zou aangeboden zijn. Zou men niet veeleer vermoeden dat Cozette schreef over een werk dat hij pas te beëindigen kwam? Het is echter mogelijk dat verscheidene replieken van het « Melkmeisje », o.m. in 1775, gemaakt zijn ofwel varianten zoals bvb. een niet-getekend rechthoekig tapijtje, met het hier besproken onderwerp (4).

---

(1) *Ibid.*, blz. 66-67.
(2) H. Goebel, *Wandteppiche II. Die romanischen Länder*. Leipzig, 1928, Bd. I, blz. 195. — *Catalogue, o.c.*, blz. 67.
(3) *Ibid.*, II, blz. 195.
(4) *Musée, o.c.*, blz. 67.

HET ADAM EN EVA-TAPIJT (afb. II)

Dit tapijt heeft zeer sterk geleden. Van de kleuren zijn enkel rood, blauw, bruin, groen, geel en beige nog in geringe mate te onderscheiden. Doch niet alleen gingen de meeste tinten verloren, maar ook delen van het weefsel zelf. Grote gaten komen er in voor, waar doorheen de voering zichtbaar is. Deze werd beschilderd en verdoezelt aldus de werkelijke toestand van het tapijt.

Het stuk is 1,96 m. hoog en 2,01 m. breed. Het is nogal grof geweven (5 tot 6 draden per cm). Het omvat een nagenoeg volledig tafereel en een fragment van een tweede.

Het eerste tafereel toont ons het zwoegen van de eerste mensen : Adam spit in het zweet zijns aanschijns de grond om, die enkel onkruid voortbrengt. De jonge Kaïn draagt een steen in de hand en Eva zoogt de kleine Abel. Bij gemis aan klederen, trachten deze eerste mensen zich te beschutten tegen weer en wind met bladertakken. Zonderling genoeg heeft de kunstenaar, op de achtergrond, een stad geweven die reeds duchtig versterkt lijkt (1). Onderaan die voorstelling leest men :

> [*Lom*]*me en travail et en sueur de son corps il acquiert* [*sa vie*].
> [*La*] *femme enfante en grant doleur car elle fut ainsy* [*maudie*].

Aan de linkerkant van het tapijt is een gedeelte van een ander tafereel zichtbaar : Adam, volledig naakt, staat onder een boom ; zijn linker hand is omkneld door vingers van een personage van wie verder niets overbleef. Klaarblijkelijk was een episode uit het leven van de eerste mens, in het Aards Paradijs, afgebeeld. Was het de schepping ? Werd er voorgesteld, zoals beweerd is (2), hoe God aan Adam de boom met de verboden vrucht toont ? Onderaan het tapijt zijn enkele lettertekens te zien, die niet meer duidelijk te onderscheiden zijn. Zij werden door A. Boitel, J. du Teil (3), en J. de Pas (4) gelezen als *commist* of minstens als de laatste letters van dat woord. En, in de tituli die behoren bij die taferelen uit de Genesis, is er nagenoeg maar één waarin die uitgang voorkomt. Hij luidt :

---

(1) Wordt hier soms vooruitgelopen op het verhaal en is de stad Henochia voorgesteld die door Kaïn, na zijn misdaad, zal gebouwd worden ? Zie afb. II.

(2) J. du Teil, *Un amateur d'art au XVe siècle. Guillaume Fillastre.* Paris, 1920, blz. 53-54. — C. de Pas, *Musée de Saint-Omer. Deux fragments des Tapisseries de Saint-Bertin*, in: *Beaux-Arts* (Paris), 1924, blz. 11.

(3) *O. c.*, blz. 53-54.

(4) *L. c.*, blz. 11.



Afb. II. — *Adam en Eva-tapijt* (ca 1460).
Museum St-Omaars

Pour réparer le grant oultrage que le mauvais angèle commist
Dieu fourma lomme à son ymage en champ damacène ; et le fist
De pure terre ; et le mist à garder paradis terrestre.
De tous fruis user lui permist fors dun que à lui seul volloit estre (1).

(1) Zie J. Lutz et P. Perdrizet, *Speculum Humanæ Salvationis. Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du XIVe siècle.* Leipzig, 1907, I, blz. 165.

De schepping van Adam of het verbod dat hem werd gegeven om de vrucht te eten van de boom van de kennis van goed en kwaad zijn voorstellingen die in de Nederlandse plastische kunst nogal zeldzaam zijn (1).

Nog meer ongewoon zijn die met de arbeid van de eerste mensen. Dergelijke taferelen omvatten eigenlijk een dubbel motief (2): Adam spit of ploegt, Eva spint of zoogt haar kind. Ook Kaïn die een steen draagt, komt er soms op voor.

H. Goebel (3) vermeldt geen enkel tapijt met dit laatste onderwerp, althans niet vóór het midden van de XVI[e] eeuw. G. J. Hoogewerff, in zijn geschiedenis van « de Noord-Nederlandsche Schilderkunst » spreekt enkel over een paneel van de hand van Jan Mostaert : Eva met haar kinderen, uit de vroegere verzameling Colnaghi (U.S.A.) (4).

Daarentegen is in de miniatuur- en in de prentkunst de arbeid van de eerste mensen herhaaldelijk uitgebeeld. In elk Speculum humanæ Salvationis (5) komt dit tafereel minstens éénmaal, soms tweemaal voor (6): een eerste maal samen met de verdrijving uit het Aards Paradijs en een tweede keer samen met de doodslag van Kaïn op Abel. Dat is niet het geval in het hier besproken legwerk van St-Omaars. Ook rijst de vraag op of wij wel te doen hebben met samenhorende stukken van éénzelfde tapijt. En bij nader onderzoek — in de mate dat de omstandigheden het veroorloofden — bleek dat het tafereel met Adam onder de boom en dat met Adam aan de arbeid samengenaaid zijn, dat de eerste letters van de titulus van de tweede voorstelling ontbreken en dat ze eventuëel zouden gestaan hebben beneden in de rechterhoek van de eerste voorstelling, dat de architectonische omraming van beide taferelen niet logisch aaneensluit... Is daaruit niet te besluiten dat die twee fragmenten, gelet op het onderwerp, wel behoorden tot éénzelfde reeks, maar ten onrechte zijn samengebracht tot één stuk, op een datum die niet te bepalen is : misschien reeds eeuwen geleden, misschien eerst bij de herstelling (7) uit ca 1843 ?

---

(1) Zie K. Smits, *Iconografie van de Nederlandsche Primitieven.* Amsterdam-Brussel, 1933, blz. 22.

(2) Zie daarover : L. Reygens, *Reallexikon zur deutscher Kunstgeschichte* hrsg. von Otto Schmitt, s.v. Adam und Eva, Kol. 140.

(3) *Die Wandteppiche I, Die Niederlände,* o.c.

(4) 's Gravenhage 1936-1947, II, blz. 462. — Over een paneel van A. van Blocklandt, *ibid.*, IV, 591.

(5) Zie E. Breitenbach, *Speculum humanæ Salvationis.* Straszburg, 1930, blz. 92.

(6) Aldus in Hs. 184, f° 3 v°. Over dit Hs. cfr. Lutz et Perdrizet, *o.c.*, blz. 105.

(7) De Directrice van het Museum van Sint-Omaars schreef ons dat in 1843 dit tapijt, evenals dat met de « Ezelin van Balaam » geschonken waren door Mr. Maller, qui les a achetées et « fait arranger » en vue de ce don. Daaruit zou men kunnen besluiten tot een restauratie.

DE EZELIN VAN BALAAM TEGENGEHOUDEN DOOR DE ENGEL

(afb. III)

Dit fragment is 1,92 m. hoog en 1,24 m. breed. Geweven uit wol, zijde en gouddraad, telt het tapijt vijf ribben per cm. Het stuk heeft veel geleden: de kleuren zijn gedeeltelijk vergaan ; best bleven bewaard : blauw, rood en beige. Gaten, die voorkwamen in het tapijt, zijn dicht gemaakt wellicht bij de herstelling ([1]) uit ca 1920.

Aan de bovenrand van dit weefsel komen lettertekens voor die bezwaarlijk te ontcijferen zijn. Wij komen er verder op terug. Onder de profeet is de titulus verminkt. Hij is evenwel te reconstrueren met behulp van hs. 184 uit de gemeentebibliotheek van St-Omaars. Hij luidde :

Cest le jardin la fleur la rose dont le roy Salomon chanta
Cest la fontaine qui est close qui les âmes rassasira
Balaam le nous prophétisa par lestoille que ou ciel vit luire
Quant langèle son asne arresta car il alloit au peuple nuire.

Volgens het Oud-Testament vreesde Balak, de zoon van de koning der Moabieten, dat hij de Israëlieten, aangekomen vóór Jericho na hun tocht door de woestijn, niet zou kunnen verslaan. Hij ontbood daarom Balaam (Bileam), een ziener die leefde aan de boorden van de Eufraat. Deze was niet onwillig om de wens van Balak te vervullen, alhoewel Jahweh hem had opgelegd enkel te doen wat Hij hem zal zeggen.

Tijdens de reis werd de ezelin, bereden door Balaam, driemaal tegengehouden door een engel met getrokken zwaard. Telkens sloeg de profeet het dier met een stok om het vooruit te drijven. Doch de derde maal legde de ezelin zich neder onder Balaam, opende de muil en sprak tot haar meester « wat heb ik u gedaan, dat gij mij voor de derde maal slaat ». Dan zag ook Balaam de engel en bekende zijn schuld.

Daarna kreeg de profeet toelating om de reis voort te zetten. Na zijn aankomst bij Balak werd hij tot dichtbij het kamp van de Israëlieten geleid. Doch viermaal zegende hij deze vijanden van Balak en bij de laatste zegening

([1]) C. DE PAS, *l.c.*, blz. 11-12. — De toenmalige conservator van het Museum spreekt, in 1924, van die restauratie alsof ze pas geschied is. Zie ook : *Bulletin de la Société des Antiquaires de la Morinie*, **XIV**, blz. 158. — Dat één of ander ook in 1843 kan gedaan zijn, is echter niet uitgesloten.



Afb. III. — *De Ezelin van Balaam tegengehouden door de Engel* (ca 1460).
Museum St-Omaars

voorspelde hij : een ster zal omhoog rijzen uit Jakob, woorden die later door de Joden als een Messiaanse profetie werden beschouwd en door de Kristenen ook in verband werden gebracht met de geboorte van Maria, de moeder van Kristus.

Op het tapijt ziet men de engel die de ezelin tegenhoudt. Balaam, voorgesteld met een tulbandachtige muts, teken van zijn exotische herkomst, en met een profeten-baard, slaat het dier met de stok en de ezelin legt zich neer. Boven het hoofd van Balaam staat een ster die blijkbaar niet door hem opgemerkt wordt ([1]). Deze voorstelling is dus niet volledig in overeenstemming met de gegevens in de H. Schrift (Num. 22-24) evenmin trouwens als de meeste middeleeuwse afbeeldingen van deze episode ([2]).

In het Speculum Humanæ Salvationis komt de ezelin van Balaam geregeld voor. Dit tafereel dient er als voorafbeelding van de « Aankondiging van Maria's geboorte aan Joachim door de engel » ([3]). Het werd ingelast naast een tweede : de voorstelling van de « Verzegelde bron in een gesloten tuin » (afb. IV).

In de laat-gothische schilderkunst werd het besproken onderwerp wellicht zelden afgebeeld ([4]). Misschien komt het wel eens meer voor als een ondergeschikt tafereeltje : aldus bij Jan Mostaert, die, zoals wij reeds zagen, meermalen ongewone onderwerpen koos. De « Ezelin tegengehouden door de Engel », voorgesteld als beeldhouwwerk, staat geschilderd boven het hoofd van zijn « Man van Smarten », bewaard in het Museum voor Schone Kunsten te Brussel (afb. V) samen misschien met een andere episode uit de geschiedenis van Balaam ([5]).

De beste kenners ([6]) van de geschiedenis van de tapijtkunst spreken niet over het weefsel van St-Omaars noch over andere tapijten met hetzelfde onderwerp. Een ganse reeks met de geschiedenis van Balaam is nochtans

---

([1]) In de tekening in het Hs. 184 (afb. IV) schijnt Balaam integendeel te kijken naar de ster.

([2]) Zie K. Rathe in : *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte o.c.*, s.v. Bileam. — E. Breitenbach, *o.c.*, blz. 101. Zie ook E. Palis, *Balaam*, in : F. Vigouroux, *Dictionnaire de la Bible*, dl I², kol. 1390-1398.

([3]) Zie o.m. K. Rathe *l.c.* — W. Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Leipzig, 1926, (Hiersemann's Handbücher), blz. 152, nr 940.

([4]) H. G. Hoogewerff, *o.c.*, V, blz. 182, vermeldt er niet één.

([5]) Aan de andere zijde van het venster boven het hoofd van Pilatus. Wordt daar misschien voorgesteld hoe Balak de profeet te gemoet ging, zoals in de Bijbel verhaald wordt ?

([6]) Aldus H. Goebel, *o.c.*

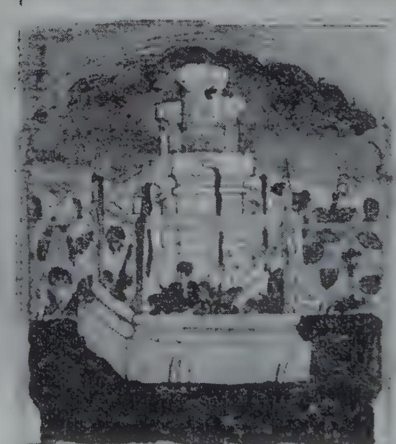
Incipit hystoria

In legēda de natīte btē m In hystō scō· sr daniele





Ceste vierge qui fut la mere du filz de dieu fut anoncee
Par langele a joachim son pere Ainsi fut jadis revelee
La fille astiages dame De la vigne qui delle yssoit
Par ce elle fut segnefiee Que mere au roy sinus seroit

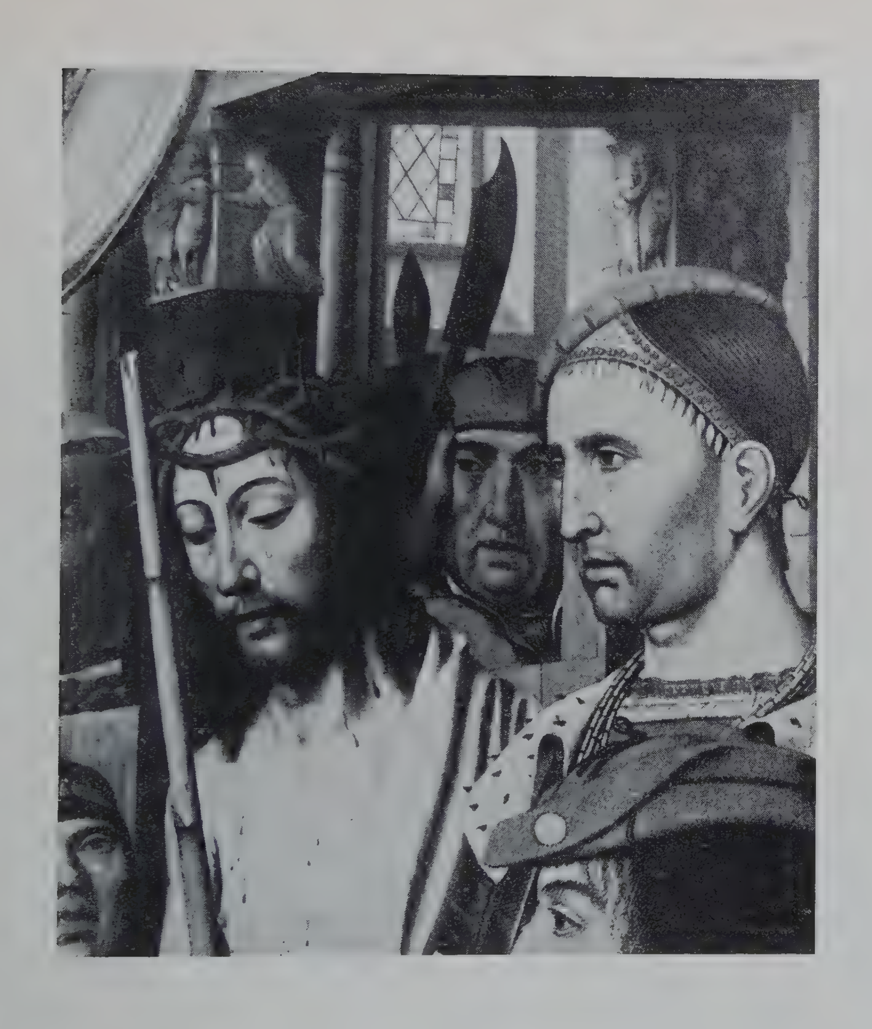




Cest le jardin la fleur la rose Dont le roy salmon chanta
Cest le fontaine qui est close Qui les ames rassasia
Balaam le noue prophetisa. Par lestoile que au ciel vit luire
Quant langele son asne aresta Car il aloit au peuple nuire

Afb. IV. — *De Boodschap van de Engel aan Joachim* met drie voorafbeeldingen.

Gemeente-bibliotheek, Sint-Omaars



Afb. V. — Jan Mostaert, *Episoden uit de Geschiedenis van Balaam.*
Detail uit het drieluik: Ecce Homo

Museum Schone Kunsten, Brussel

na 1550 door een Nederlands legwerker gemaakt (1). Drie tapijten van die reeks zijn nog bewaard in de Gobelinsammlung te Wenen (2).

Over het oorspronkelijk uitzicht van het tapijt met de « Ezelin van Balaam » is iets meer te achterhalen. In het *Speculum* kan men vinden, dat die voorstelling dikwijls gepaard gaat met die van de « Gesloten tuin met de verzegelde bron ». Dat zulks ook gold voor het weefsel van St-Omaars blijkt uit de verzen die boven zijn afgedrukt en waarvan het eerste gedeelte, samen met het tafereel zelf, verdwenen is. Op die plaats werd een smalle reep aangebracht die reikt tot aan de zuil naast Balaam. Nu nog blijft de naad zichtbaar. Onderaan zijn kleine lapjes ingewerkt. De oorspronkelijke breedte van het tapijt bedroeg haast het dubbel van die van het bewaarde fragment. Of ook een derde tafereel heeft bestaan, rechts van het tapijt, achter de engel, was niet uit te maken.

Eveneens werd gewezen op de letters die bovenaan dit tapijt voorkomen. Of ze op een aangenaaid stuk staan kon ter plaatse niet uitgemaakt worden. De indruk was dat het een aangeweven deel betrof. Doch het tapijt hangt te hoog om het nauwkeurig te kunnen onderzoeken. Die lettertekens hebben trouwens in de laatste decenniën nogal geleden door zon en door stof. Op de foto afgedrukt door C. de Pas (3) zijn ze duidelijker te zien. Stond er soms :

...Que mère au roy Sirus seroit ?

In dat geval behoorden ze tot de titulus die past bij een andere voorafbeelding van de reeds vermelde « Boodschap van de engel aan Joachim » nl. bij de « Droom van de Medische koning Astyages » die uit zijn dochter een wijnrank zag ontspruiten die uiteindelijk gans Azië overdekte. Deze beide taferelen zouden dus op de bovenste helft van het tapijt, boven die met de « Gesloten Tuin » en met de « Ezelin van Balaam » gestaan hebben en dat met de verzen :

Ceste Vierge qui fut la mère au filz de Dieu fut annoncée
Par langèle à Joachin son pere. Ainsi fut jadiz révélée
La fille Astiages ornée de la vigne qui delle issoit
Par che elle fut segnefiée que mère au roy Sirus seroit

---

(1) Een afbeelding van de zegening van de Israëlieten door Balaam bij TH. EHRENSTEIN, *Das alte Testament im Bilde*. Wien, 1923, afb. 133.

(2) Zij stellen voor : 1. De ontvangst van de gezanten van Balak door Balaam ; — 2. Toebereidselen van Balaam voor de reis ; — 3. Balaam zegent de Israëlieten (dat zoëven vermeld is).
Cfr. E. RITTER VON BIRK, *Inventar der im Besitze des a.h. Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins*, in : *Jahrbuch d. Kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses*, II (1884), blz. 202.

(3) *L.c.* blz. 11.

Deze schikking beantwoordt volledig aan die van folio 4 v° van het hs. 184 van de bibliotheek van Sint-Omaars (afb. IV). In dat geval zou de hoogte van het tapijt minstens 3,80 m. bedragen hebben. Doch het past hier te herhalen dat dit enkel een gissing, geen zekerheid is. De gegrondheid er van kan wellicht door een onderzoek in betere voorwaarden vastgesteld worden.

*
* *

Het Adam en Eva-tapijt zowel als het Balaam-tapijt werden op 5 Augustus 1843 aan het Museum van Sint-Omaars geschonken door de heer Maller die ze had aangekocht en « fait arranger » (1). Werden toen de beide fragmenten met de geschiedenis van de eerste aartsvader samengenaaid ?

Dat die beide tapijten behoorden tot éénzelfde reeks valt moeilijk te betwijfelen. Niet alleen doken ze samen op in de eerste helft der XIX[e] eeuw, doch ze hebben sterk verwante architectonische omramingen met, onderaan, tituli die tot eenzelfde groep behoren. Het landschap in de beide weefsels is zeer gelijkend. Daarenboven stemmen de afmetingen der taferelen, het aantal ribben en de kleuren overeen.

Welke het onderwerp van de reeks was, waartoe die tapijten behoorden, is niet moeilijk te gissen : voorzeker stelden ze taferelen voor uit het Oud- en uit het Nieuw-Testament (2). En, zoals wij zullen zien, van hun ontstaan af, hebben ze die benaming gedragen. Nuttige inlichtingen in dat verband verstrekt het hs. 184 uit de Gemeente-bibliotheek van Sint-Omaars. Het is versierd met 172 nogal ruwe, gekleurde tekeningen of miniaturen met onderwerpen, geplaatst in de volgorde, die gewoonlijk voorkomt in het *Speculum humanae Salvationis*. De begeleidende tekst van het Speculum is echter vervangen door quatrainen of, als men het verkiest, door achtregelige strofen, die elk de inhoud van twee tafereeltjes behandelen (3). Het hs. dateert niet uit de XIV[e] eeuw, zoals M. Michelant (4) wellicht bij vergissing heeft ge-

---

(1) Volgens het schrijven van de Directrice van het Museum van Sint-Omaars, waarvoor wij haar hartelijk dank zeggen. C. DE PAS sprak van een aankoop door de commissie van het Museum ca. 1840 *(l.c.* blz. 12).

(2) Volgens middeleeuwse opvatting begon het Nieuw-Testament met de aankondiging van de Geboorte van Maria.

(3) Een vollediger beschrijving van het hs. vindt men o.m. bij J. LUTZ en P. PERDRIZET, *o.c.* blz. 105 en 165.

(4) *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques des départements.* T. III : *Manuscrits de la Bibliothèque de Saint-Omer.* Paris 1861, blz. 98.

schreven, doch uit het midden of uit de tweede helft van de XVe eeuw (1).

Ook de eigenaar van het Ms. is gekend : op het schutblad schreef hij : che livre apartient à mesire Philippe de Givenchy religieux à Saint-Bertin en Saint Aumer (2). Is hij de monnik die in 1471 door abt Guillaume Fillastre gekleed werd en die wij, in 1474, terugvinden als « Philippi de Ghisvensi scolaris » ? (3).

Op het schutblad van het hs. leest men nog : Chy sensieut le contenu de la tapisserie de Saint-Bertin en Saint-Aumer. Aug. Boitel leidde daaruit af dat de tekeningen van het hs. de taferelen van een reeks tapijten, vroeger bewaard in de abdij, reproduceerden (4). Trouwens de hier besproken Adam en Eva- en Balaam-tapijten kon hij, terecht, aanwijzen als fragmenten van die reeks.

Doch het is onmogelijk een kopie van die stukken te zoeken in hs. 184. Om zich daarvan te overtuigen volstaat het een afbeelding van de tapijten te leggen naast die van de miniaturen (afb. III, IV). En waarom zou dat ook niet het geval geweest zijn met de verdwenen taferelen ? De tekst van de tituli op het legwerk stemt daarentegen volledig overeen met de verzen in het hs. (5). Zijn zij niet in de eerste plaats « le contenu » ? En heeft men die uitdrukking niet des te liever gebruikt omdat die strofen werden aangebracht onder miniaturen, die, wel is waar geen getrouwe reproducties waren van de tapisserie van Sint-Bertijns en die wellicht uit één of ander *Speculum* waren overgenomen, maar die toch hetzelfde onderwerp voorstelden?

Nagenoeg honderd jaar geleden heeft H. de Laplasse (6) reeds geschreven dat, op de vooravond van de feestelijkheden gehouden ter gelegenheid van

(1) Wij haden geen gelegenheid om het hs. grondig te bestuderen. Doch de afgebeelde kledij doet veeleer denken aan het midden van de XVe eeuw. Het schrift zelf kan eveneens uit de tweede helft van die eeuw dateren. Het schrift van de tituli is wellicht niet van dezelfde hand als dat op het schutblad.

(2) Zie o.m. J. du Teil, *o.c.*, blz. 53. — M. Michelant, *o.c.*, blz. 98.

(3) Zie Abbé Bled, *Les chartes de Saint-Bertin d'après le grand cartulaire de Dom Charles-Joseph Dewitte...* Saint-Omer, 1899, T. IV, n^r 334 (daar is ten onrechte gelezen: Philippe de Ghisnensi) en blz. 421 n^r 781 waar ook over zijn graf wordt gesproken. Is de subdiaken Philippus de Gyvenchy, vermeld in 1492, nog dezelfde ? (Ibid., n^r 3562).

(4) *Notes sur les tapisseries données à l'abbaye de Saint-Bertin par Guillaume Fillastre*, in: *Bulletin de la Société des antiquaires de la Morinie*, XII (1907), blz. 133-135. Gaf Boitel blijk van enige aarzeling wanneer hij de miniaturen met de tapijten vergeleek, dan was zulks geenszins het geval met de andere leden van de « Société » *(Ibid.*, blz. 135). — Zie ook J. du Teil *(o.c.*, blz. 51-55), C. de Pas *(l.c.*, blz. 11-12) en E. Vansteenberghe *(Le Testament de Guillaume Fillastre, abbé de Saint-Bertin et évêque de Tournai*, in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de la Morinie*, XIII (1922), blz. 706 n. 1).

(5) Die strofen komen nochtans ook voor in het Latijnse *Speculum Humanæ Salvationis*, hs. 183 van de Gemeente Bibliotheek van Sint-Omaars, dat herkomstig is uit de abdij van Clairmarais. De miniaturen van dit hs. stemmen overeen noch met de tapijten noch met de tekeningen van hs. 184.

(6) *Les abbés de Saint-Bertin d'après les anciens monuments de ce monastère.* Saint-Omer, II, 1855, blz. 12.

de samenkomst van de orde van het Gulden Vlies te Sint-Omaars, nl. op 1 Mei 1461, Guillaume Fillastre, abt van Sint-Bertijns, het koor en de dwarsbeuk van zijn kerk bekleedde met tapijten. Deze stelden episodes voor uit het Oud- en uit het Nieuw-Testament. Twaalf daarvan waren getrokken uit de Schriften der Kerkvaders. Dus stellig een groot aantal tapijten van niet geringe afmetingen. De tituli zouden door de abt zelf gedicht zijn geweest (1).

Die voorstelling wordt grotendeels bevestigd door geschreven bronnen waarvan de waarde moeilijk te betwijfelen valt. Alard Tassar, monnik van Sint-Bertijns en gevierd auteur (±1532) tekende aan in zijn kroniek voor het jaar 1461 : aulea magna auro intexta, quam abbas noster emerat huic ecclesie sue donavit et pependit prima mensis mayi (2). En in het testament van G. Fillastre is gezeid dat tapijten, gemaakt gedeeltelijk voor rekening van de abdij en gedeeltelijk voor rekening van de abt, het koor en een groot gedeelte van de kerk buiten het koor bekleedden. Reeds vóór zijn dood had hij ze in volle eigendom overgelaten aan de abdijkerk (3).

De mening, o.a. door J. du Teil (4) vooropgesteld, dat ze werden besteld tijdens het episcopaat van Fillastre te Doornik (1461-1473) en dat ze dientengevolge in een Doorniks atelier geweven werden, blijkt ongegrond. Ongetwijfeld werden ze besteld tussen de jaren 1451, toen Fillastre algemeen als abt werd erkend en Mei 1461, toen de reeks in de abdijkerk prijkte. Het is zeker niet onmogelijk dat die tapijten toch te Doornik geweven werden. Doch Fillastre deed herhaaldelijk aankopen in andere Nederlandse steden. Dat die tapijten te Rijsel, toen een belangrijk centrum van de legwerknijverheid (5), te Brugge, te Brussel of elders werden gekocht is volstrekt niet uitgesloten. In de rekeningen van de abdij van Sint-Bertijns moeten omtrent die aankoop

(1) In hetzelfde werk (II, blz. 29) wordt beweerd dat Fillastre ook berijmde teksten, door hem gedicht, deed plaatsen in de glazen van de abdijkerk.

(2) Zie M. Lanselle, *La chronique d'Allard Tassar religieux de Saint-Bertin*, in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de la Morinie*, XV, (1929), blz. 55. — Is de lezing « quam » wel de juiste ?

(3) In zijn testament leest men : similiter et tapeta quibus chorus ecclesiae ornatur et pars magna extra chorum, que vetus et novum Testamentum declarant et que partim ex bonis ipsius monasterii facta sunt et partim expensis nostris, eciam ipsi monasterii ad decorem ecclesie jam donavimus (G. Vansteenberghe, *l.c.*, blz. 721).

(4) *O.c.* blz. 51. — De bewering van J. Cousin die aldaar wordt aangehaald nl. dat Fillastre het inzicht koesterde die tapijten aan de kathedraal te Doornik te schenken, kan niet nauwkeurig zijn. Die tekst is reeds afgedrukt bij A. Pinchart, *Histoire de la tapisserie dans les Flandres*. Paris, 1878-1885, blz. 77. E.-J. Soil de Moriamé (*Les anciennes industries d'art Tournaisiennes à l'exposition de 1911*. Tournai, 1912, blz. 198) zegt dat in 1461 te Doornik geweven werd : l'histoire du vieil et nouvel Testament. De bron van de bewering wordt echter niet vermeld.

(5) Zie daarover in brieven van Portinari bij A. Grunzweig, *Correspondance de la filiale de Bruges des Medici*. Brussel, 1931, I, blz. 39.

inlichtingen voorhanden geweest zijn. Wij konden echter geen onderzoek dienaangaande doen. Ook betreffende de latere geschiedenis van die tapijten zijn in diezelfde bron misschien nog gegevens te vinden (1).

Werden de bewerpen voor Fillastre's tapijten niet geleverd door schilders uit het gebied van de bovenloop der Schelde ? Daar vond de abt ook de schilder van het retabel van Sint-Bertijns (2). De architectonische omraming van de tapijten is nagenoeg dezelfde als diegene die men vindt in houtsneden van het Biblia pauperum, gepubliceerd door Paul Heitz (3). Het is opvallend hoe deze tapijten minder gevuld zijn. Het aantal personages is gering ; bloemen en planten zijn schaars. Misschien heeft echter de grote omvang van de bestelling en de haast waarmede het werk moest uitgevoerd worden daarbij een rol gespeeld.

GESCHIEDENIS VAN GOMBAUT EN MACÉE : HET LANDELIJK MAAL (afb. VI)

Het derde Vlaams tapijt in het Museum te Sint-Omaars is 2,52 m. hoog en 2,67 m. breed. Nogal grof geweven telt het 5 draden per cm.

Op een aantal plaatsen hersteld, verloor het tapijt, in de loop der tijden, zijn horizontale boorden. Ook de uiterste blauwe boord aan de zijkanten rafelde uit en deze werden belegd met een lint. Zo verdween de schietspoel die vroeger aan de rechter kant zichtbaar was (4). Daar wij met zekerheid

---

(1) In het begin van de XVIIe eeuw worden ze vermeld door Jean Hendricq, zonder dat duidelijk blijkt of ze nog dienst deden in de kerk (zie A. Boitel, *l.c.*, blz. 134. Cfr. M. Michelant, *o.c.*, blz. 370). — In latere beschrijvingen van de abdij door reizigers, die aldaar voorbij kwamen, als b.v. in het *Itinerarium Belgicum* van Dubuisson-Auberney van 1623, wordt niet gesproken over die tapijten (zie: R. Gaspar, *Documentaire gegevens over het geestelijk leven*, in: *Ons Geestelijk Erf*, 1937, October, cfr. *Bull. soc. des Antiquaires de la Morinie*, XVI (1939), blz. 77-79. Het ware voorzeker verkeerd daaruit te besluiten dat ze toen niet meer in het bezit waren van de abdij.

(2) Zie o.m. Chr. Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion.* Rijsel, 1892. M. Henault, *Les Marmion peintres amiénois du XVe siècle*, in: *Revue archéolog.*, 1907, T. IX, blz. 282-297.

(3) *Biblia Pauperum nach dem einzigen Exemplare in 50 Darstellungen* hrsg. von Paul Heitz mit einer *Einleitung...* von W.L. Schreiber. Strassburg, 1903, f° 1 (van de platen).

(4) Zie nog : M. Crick-Kuntziger, *Remarques nouvelles sur les tentures de Gombaut et de Macée.* (Extr. *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, mai-juin, 1941), fig. 16. — A. de Loisne ziet in de schietspoel het merk van een haute-lisse-wever *(Bull. de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1908, 4e trimestre, blz. 325-327). A. Guesnon *(Une tapisserie du Musée de Saint-Omer.* Extr. de la *Statistique monumentale publ. par la commission des monuments historiques du Pas-de-Calais*, Arras 1910) schijnt dit ook in zekere mate te denken ; de aanwezigheid van een schietspoel en van lelies in het tapijt doen hem besluiten dat het geweven werd te Parijs in een Brugs atelier. Verkeerde interpretatie ! De schietspoel is uitsluitend een stadsmerk en de lelies waren als zuiver decoratief motief in de hoeken van de horizontale boord bovenaan het tapijt geplaatst. Deze boord is thans verdwenen.



Afb. VI. — Brugs Atelier, *Het Landelijk Maal*
(uit de Geschiedenis van Gombaut en Macée) (begin XVII[e] eeuw)
Museum St-Omaars

weten dat dit merkteken verwijst naar een Brugs atelier, zijn de gissingen die soms nu nog te Sint-Omaars in omloop zijn : nml. dat het werk misschien uit een Atrechts atelier stamt, onjuist. Het museum van Sint-Omaars bezit dus één van de nogal zeldzaam bewaarde exemplaren geweven te Brugge.

De geschiedenis van Gombaut en Macée vormt een reeks van acht tapijten met de volgende voorstellingen : de Jacht op Vlinders; het Bolspel; de Boerendans; het Landelijk Maal; het Verlovingsfeest; de Bruiloft; de

Wolf of de Ouderdom en de Dood. De hoofdpersonages zijn figuren uit de herderswereld die, in de XVIe eeuw, het herderspaar Robin en Marion — reeds populair in de XIIIe eeuw — verdrongen. De eerste aanduiding van tapijten waarop deze nieuwe personages voorgesteld zijn, vinden we in een inventaris van 1532 : nl. in die van de nalatenschap van Florimond Robertet (1). Uit de teksten die voorkomen op de tapijten van Gombaut en Macée blijkt nochtans dat Robin niet helemaal vergeten is. Hij wordt nog genoemd samen met Isabellet, Rigodet, Margot, Alison, Michelon, Jacquet en Eleine. Alleen in de laatste tapijten van de reeks worden bijna uitsluitend Gombaut en Macée vermeld.

Het tapijt in het museum te Sint-Omaars is een voorstelling van *het Landelijk Maal.* In het open veld verorberen herders en herderinnen, gezeten in een kring, een sober maal. Enkele schapen en bokken liggen in hun nabijheid evenals de schaapshond. Uiterst rechts staat een schaapherder op wacht met de staf in de hand. Meer op de achtergrond zien we een paar ruiters, één van hen met een valk. Het voorplan is gevuld met bladeren en bloemen waartussen een aantal vogels zitten. Zes teksten lichten de voorstelling toe.

De nogal smalle boord — voor zo ver hij is bewaard — is versierd met een spiraalvormig rankmotief op wijnrode grond ; aan de binnenzijde is hij omlijst door een soort ketting met afwisselend drie bolletjes en een staafje.

Is de tekening wat ruw en onbeholpen, toch bekoort het tapijt door de eenvoudige nogal vlakke voorstelling en vooral door de prachtige kleurenharmonie. De vele gamma's gaande van beige tot bruin, van geel tot donker groen, de verschillende tinten blauw en vooral het wijnrood geven warmte aan het geheel ; ze zijn kenmerkend voor de toenmalige Brugse tapijtkunst.

Onder de vele replieken van dit tapijt zijn te vermelden deze in het Museum te Saint-Lô. Ook deze twee tapijten hebben thans geen merkteken. Het éne is gerestaureerd, doch had, vóór de herstelling, een schietspoel (2) in de buitenste omlijsting van de rechter zijboord, evenals het tapijt te St-Omaars. Het andere heeft sterk geleden ; waarschijnlijk werd het eveneens te Brugge geweven. Beide voorstellingen verschillen onderling slechts in details : de physionomie van de personages is niet volledig gelijk, evenmin als de kledij en de plantengroei. Hoewel dezelfde kleuren in het tapijt verwerkt zijn, werden ze toch niet altijd op dezelfde plaatsen aangebracht.

(1) A. Guesnon, *l.c.*,, blz. 4.
(2) M. Crick-Kuntziger, *Remarques nouvelles... l.c.*, afb. 17.



Afb. VII. — Brugs Atelier, *Het Landelijk Maal*
(uit de Geschiedenis van Gombaut en Macée) (begin XVIIe eeuw)

Museum, Saint-Lô

Ook met *het Landelijk Maal* te St-Omaars is het verschil betrekkelijk gering. Laatstgenoemd tapijt is wat minder verzorgd, de personages zijn ruwer getekend en er is minder diepte. Die geringer zorg blijkt ook uit de spelling van sommige woorden in de teksten, die verkeerd gelezen of verstaan werden en aldus hun zin verloren. Zo werd « Rigodet » op het exemplaar van St-Omaars veranderd in « Ugodet » en het woord « vivre » werd omgevormd tot « vivce ». Eén tekst werd zelfs zeer sterk gewijzigd. Waar rechts bovenaan op beide tapijten te Saint-Lô te lezen is :

« *Pastoureaux.qui.vivent.sous.les.ombres.*
« *Des.bois.avec.pastourelles.*
« *A.vingt.cinc.ans.sont.plus.aises.*
« *De.gros.pains.bis.deau.et.de.freses.*
« *Que.gentilshommes.et.damoiselles.* »

luidt de tekst op de banderol van het tapijt te St-Omaars :

« *Pastoureaux.fraises.vivans.sous.les.aisle.*
« *De.bon.temps.avec.pastourelles.*
« *A.vingt.cinc.ans.sont.plus.aises.*
« *De.gros.pain.bis.de.ave.et.de.fruses.*
« *Que.gentils.hommes.et.dammoiselles.* »

Is het aantal teksten gelijk, dan werden ze toch op alle tapijten niet helemaal op dezelfde plaats aangebracht. Vermoedelijk werden losse banderollen naar willekeur op het carton gelegd ; dat zou verklaren waarom op sommige tapijten met dezelfde geschiedenis van Gombaut en Macée de teksten ontbreken.

Het belangrijkste verschil tussen de twee exemplaren van Saint-Lô en dat van St-Omaars ligt echter in de boord. Deze van St-Lô is veel breder en bevat vruchtenguirlandes waarin bloemen verwerkt zijn ; vazen vol bloemen versieren de zijboorden terwijl veldwerktuigen, die aan de vier kanten het centrale motief vormen, in de zijboorden gevat zijn in een cartouche. Deze boord is, naar binnen en naar buiten, omlijst met dooreengewerkte linten. Dezelfde boord vinden wij ook terug op een andere repliek van *het Landelijk Maal*, die vroeger tot de verzameling Bernheimer behoorde. Ook hier is in de voorstelling zelf zeer weinig verschil met het tapijt van St-Omaars op te merken. De schietspoel, in de rechter zijboord aangebracht, was nog zichtbaar toen Göbel de foto bekwam die in zijn werk is afgebeeld (1).

Valt hieruit niet te besluiten dat het tapijt van St-Omaars, met zijn gans verschillende boord, slordiger afgewerkt en verschillend wat betreft de teksten, in een ander Brugs atelier geweven werd dan deze van St-Lô en het tapijt uit de vroegere verzameling Bernheimer ?

Over de andere Brugse replieken van *het Landelijk Maal* zullen wij hier niet verder uitwijden ; we citeren slechts : het exemplaar uit de veiling

(1) *Wandteppiche, Die Romanischen Länder.* Bd I, afb. 44. — Ten onrechte schrijft deze auteur het tapijt toe aan Tours.

Bourgeois gehouden te Keulen in 1904, dit uit de veiling Emiel Yellinck Mercedes te New-York in 1926 en de tapijten vermeld, enerzijds onder n^r 53 in de veilingskataloog van 18 Juni 1920 in de Galerie Petit te Parijs, anderzijds onder n^r 262 in de veilingskataloog van 7-8 December, in het Hôtel Drouot in dezelfde stad [1].

De geschiedenis van Gombaut en Macée bleef op het einde van de XVIe en in de XVIIe eeuw een gevierd thema, wat voor weinig andere onderwerpen het geval was. Ze werd trouwens ook geweven én in Brusselse én in Parijse én in Oudenaardse ateliers, alsook te Aubusson.

J. Duverger en J. Versyp

RESUMÉ

Le Musée communal de St-Omer possède entr'autres une collection de tapisseries comprenant des pièces de fabrication française aussi bien que des œuvres flamandes.

La tapisserie française recouvre des fauteuils et des tabourets provenant de la collection du Teil-Chaix d'Est-Ange, qui entra au musée en 1925. Les sujets représentés sont empruntés aux Fables de La Fontaine. A cet ensemble appartient également un petit écran, où l'on voit une laitière portant un pot au lait. Il est daté de 1773 et dérive de l'atelier de Pierre-François Cozette (Manufacture des Gobelins).

Deux tapisseries flamandes en mauvais état, « Adam et Eve » et « L'ânesse de Balaam », furent léguées au musée en 1843 par Mr. Maller. Elles ont subi des restaurations. Originellement elles faisaient partie d'une grande suite de tableaux de l'Ancien et du Nouveau Testament, acquise vers 1460 par Guillaume Fillastre pour l'abbaye de St-Bertin. On ignore si cette œuvre importante fut tissée à Tournai. Les inscriptions sont les mêmes que celles que l'on rencontre dans deux manuscrits de la Bibliothèque municipale de St-Omer, dont les sujets sont tirés du « Speculum humanæ Salvationis ».

---

(1) M. Crick-Kuntziger, *Remarques nouvelles... l.c.*, blz. 65.

Il faut remarquer cependant que les miniatures illustrant ces manuscrits n'ont pas été copiées d'après les tapisseries en question.

La troisième tenture flamande, « Le repas champêtre » faisant partie de la série de Gombaut et de Macée, fut exécutée à Bruges, probablement au début du XVIIe siècle. La marque a disparu dans le courant des dernières décades. Cette tapisserie dénote un travail moins soigné que les répliques conservées à Saint-Lô. Il est probable qu'elle dérive d'un autre atelier.

Un étrange portrait ailé : Inconnu par inconnu

Ce curieux portrait fut acheté en 1947 à l'antiquaire Gillot de Liège. Il provenait de la vente Robert Pauwels effectuée à la galerie Giroux les 9 et 10 novembre 1925 — (1). Ce dernier l'aurait acheté à l'antiquaire Poupé qui le tenait du baron Janssens lequel l'a probablement acquis chez Fiévé à la vente du 3 avril 1907.

Le propriétaire actuel, Mr Paul Dresse de Lébiolles nous envoya une photographie de l'œuvre, ajoutant qu'il désespérait de percer son mystère, des experts suisses, français, allemands et anglais y ayant renoncé.

Le tableau représente un personnage que l'on prend d'abord pour une femme en habits masculins, un examen plus attentif nous montre un très jeune homme vêtu avec une recherche extrême, qui devait être d'une grande beauté, ce que l'exécution, dictée par une idéologie savante, cache à première vue. Esthétiquement, nous nous trouvons devant un « moderne » du XVIe siècle.

C'est une toile marouflée (H. 1.66, L. 1.,05) qui a été diminuée.

Le tableau se situe vers la fin de ce siècle, soit vers 1580, date indiquée par la mode extravagante des vêtements. Le portrait se rapproche des portraits de cour que nous qualifierons de « dictés » de la reine Elisabeth d'Angleterre peints vers les mêmes dates.

Il fait songer à la présentation de l'*Homme en rouge* (Hampton-Court) qui se date beaucoup avant lui et à l'*Homme en Blanc* (Etats-Unis) à peu près de la même époque que le tableau étudié, lequel pourrait s'appeler : *L'homme en rouge et vert*, mais ce sont des analogies ou de pose, ou de mode qui les rapprochent ; le métier étant d'une toute autre main. Le personnage est rendu de face et en pied, il est vêtu d'un manteau rouge se dégradant vers le rose,

(1) *Catalogue de la vente Pauwels*. Presses Mommens. Bruxelles, n° 5. Ecole Espagnole (fin du XVIe s.) *Portrait d'un infant*. non signé. Inscription couronnée : «*Salamiel Pax Dei*». Toile. H. 1.60, L. 1,05.



Fig. 1. — Inconnu par Inconnu,
identifié comme étant Dom Sébastien roi de Portugal
App. à Mr Paul Dresse de Lébiolles

il tient un mousquet aux ornements d'argent, avec une mèche allumée aux deux extrémités dont les flammes sont renversées. Il porte la rapière au côté et est coiffé d'un large chapeau de teinte beige à trois plumes, dont la première est blanche, la seconde rougeâtre, la troisième vert-gris. Ses cheveux ondulés, roux ou châtains-roux tombent sur ses épaules. Deux grandes ailes partant des épaules et peintes dans les mêmes couleurs que les plumes du chapeau, sont bordées de roux. Derrière cet étrange guerrier des cercles indéterminés sont posés sur le sol, cerceaux, rubans, cordes ou filins, et semblent se confondre avec les rubans des jarretières.

A ses pieds et à sa droite, à l'avant-plan, une couronne est posée, surmontée d'une double inscription: *Salamiel Pax Dei;* c'est-à-dire en hébreu et en latin: *Paix de Dieu.* On distingue les traces d'une tête de mort effacée.

Le justaucorps vert-olive foncé est richement décoré de broderies d'or, et fermé par des boutons d'orfèvrerie. La ceinture rouge se termine par une frange d'or. Le grand col plat, dégageant le cou, est brodé de dentelles d'un dessin courant dans les dentelles portugaises et espagnoles, le col laisse transparaître le vêtement de dessous. Les manches sont énormes ; c'est Isabelle de Valois, reine d'Espagne qui lança la mode de ces grandes doubles manches formant manteau de cour, comme celle des vêtements de couleurs claires. Ces manches n'offrent qu'un seul crevé allant de l'épaule au poignet. Le modèle porte les grandes manchettes de dentelles que nous trouvons également dans les portraits d'Elisabeth d'Angleterre.

La culotte est rouge, les bas vert jauni, les souliers jaunes à pattes avec boucle.

L'ensemble fait montre d'une richesse exceptionnelle, comme la beauté du jeune homme, frappante malgré la faiblesse, ou la stylisation de l'exécution. Le fond est gris-acier, le sol brunâtre. Les couleurs dominantes sont le vert, le rouge, le roux et le rose. Les plumes du chapeau comme les ailes si curieuses, donnent peut-être les couleurs du jeune seigneur. L'énigme semblait insoluble, compliquée à plaisir par la présence de ces ailes; enfin, l'inscription: *Pax Dei* constituait une gageure sur ce portrait belliqueux, armé d'un mousquet, mèche allumée.

La peinture en elle-même présentait les mêmes difficultés, aucune école ne s'imposant nettement.

Un caractère étrange, une richesse peu commune, deux ailes, apparemment inexplicables, aux *couleurs vertes et rouges*, bordées de roux, une *couronne*, une *double inscription* de caractère religieux portant un accent et non un point

sur le i, plus la présence de ces *cercles* ou de ces *lanières* doivent constituer les éléments essentiels de l'identification.

Or, un style répond au caractère d'élégance et de richesse fastueuse du tableau, le style manuelin qui dérive du style *platéresque* (de platero, orfèvre) qui fleurit en Espagne depuis Jeanne la folle jusqu'à Charles-Quint et que le Portugal allie au *style manuelin.*

Dieulafoy (1) écrit que pendant le cours vertigineux des succès du Portugal, se développe « un style singulier, enchevêtré mais national et caractéristique: le style manuelin ». Il relève que: « L'église Carmo d'Evora a une porte composée de motifs de branches d'arbres et de *rubans* entrelacés ». Il relève également que la décoration de la cathédrale de Viseu comporte: « *d'énormes câbles et cordes à nœuds* » et que « ces décors sont maritimes pour commémorer les exploits des flottes portugaises ».

Tomar, dû à João III, est prodigue de ces agrès enroulés, à l'une des fenêtres ils se présentent en cerceaux comme dans le portrait.

On trouve également ces troncs d'arbres, *ces rubans ou ces câbles* dans la *Généalogie des rois du Portugal* commandée par Damien de Goes à Simon Bening (2); or, ces *cordes ou ces câbles sont semblables dans leur rendu à ce que nous voyons enroulé* derrière ce jeune seigneur; il s'agit donc de *câbles maritimes.* Cet *élément décoratif est portugais*, il appartient de plus à la *dynastie des Aviz ou Avis.* En outre, deux éléments du costume sont nettement *portugais*, *le large chapeau* ainsi que le *col plat et rabattu*, quoique certains portraits anglais le possèdent, mais vers 1580, date probable de l'œuvre, c'est la fraise espagnole qui est de mode.

L'âge d'or du Portugal se termine à la défaite *d'Alcazar-Quivir*, les 3 et 4 août 1578, bataille perdue par le roi de Portugal Dom Sébastien qui périt ou disparut dans cette défaite. *La dynastie d'Avis prit fin avec lui.*

Dom Sébastien, né en 1554, était le fils posthume de l'infant João et de Jeanne d'Autriche, fille de Charles-Quint et d'Isabelle de Portugal. Sa mère l'abandonna à sa naissance pour retourner vivre en Espagne. Dom Sébastien fut élevé par sa grand'mère Catherine d'Autriche, sœur de Charles-Quint et femme du roi João III de Portugal.

Dom Sébastien monta sur le trône à la mort de son grand-père en 1557, sous la régence de Catherine. Ses biographes sont d'accord pour dire que

---

(1) Dieulafoy. M., *Espagne et Portugal.* Hachette. Ars Una. Paris, 1913.
(2) Kaemmerer, Dr. Prof. L., *Ahnenreihen aus dem Stammbaum des Portugieschen Könighause.* J. Hoffmann, Stuttgart.

son éducation fut déplorable et gâta de grandes qualités naturelles. En traitant l'héritage portugais dans son *Philippe II*, Pfandl ([1]) retrace un portrait de Dom Sébastien, qu'il reprend dans Machado :

« Elevé par des nourrices étrangères et des dames d'honneur maussades privé durant toute une vie de l'affection d'un père et d'une mère, il *se mue en un rêveur replié sur lui-même, en proie à des imagination fantasques, ayant horreur de toutes les femmes, vivant et se mouvant dans les conceptions ataviques, de ses ancêtres.*

Il est d'une exceptionnelle beauté physique, grand avec de nobles traits, des yeux de flamme, fanatiquement et exclusivement attaché aux exercices physiques, il s'impose un régime de nourriture extrêmement sévère et s'interdit tout commerce sexuel. Son but intime, c'est la fondation d'un royaume chrétien parmi les tribus négroïdes et berbères de l'« Afrique du Nord ».

C'était un mystique et un fanatique dont la seule ambition était de mener une croisade contre les Mahométans du Nord-Ouest de l'Afrique.

Ses autres biographes ([2]) disent en d'autres mots les mêmes choses, et ajoutent: « Sa piété dégénéra en fanatisme et sa valeur en don quichottisme. Pour se distinguer des autres souverains d'Europe, il prit le titre de *roi très fidèle*, le roi d'Espagne portant déjà celui de: *roi catholique* et celui de France de: *roi très chrétien*» ([3]).

A l'âge de 21 ans, son esprit aventureux le porta à entreprendre à la tête de 800 à 900 Portugais une expédition contre Tanger (1574). Le succès de l'entreprise l'encouragea à en tenter de plus importantes, malgré les avis de son oncle Philippe II. Il débarque en Afrique et, malgré tous les avertissements, livre bataille aux Marocains dans les plaines d'Alcazar-Quivir les 3 et 4 août 1578.

Les Portugais sont littéralement exterminés, Sébastien pourrait fuir, il s'y refuse et se précipite avec un véritable mépris de la mort au plus épais de la bataille où les Marocains le mettent en pièces. D'après la plupart des biographes on ne retrouva pas son cadavre; bien que son corps eût été retrouvé et inhumé au « covento dos Jeronymos » à Lisbonne par Philippe II qui l'exhuma de Ceuta où il avait été inhumé en 1582; les Portugais crurent à son retour jusqu'en 1834, croyance qui fit surgir de nombreux imposteurs. Entré dans la légende, Dom Sébastien est resté encore aujourd'hui extrê-

---

([1]) Pfandl L., *Philippe II* (1547-1598). Hachette. Paris sans date.
([2]) Moreri, *Grand Dictionnaire historique*. Paris. Lemercier, 1735.
([3]) Notons que les historiens modernes disent qu'il était laid, petit, contrefait et albinos (v. Tormo).

mement populaire; un dicton portugais dit: « *Quand Dom Sébastien reviendra* ». Ce qui équivaut à notre: « A Pâques ou à la Trinité ». Goethe le prend comme exemple des choses impossibles, au même titre que: un juif attendant le Messie, un Christ une nouvelle Jérusalem ou: un Portugais Dom Sébastien.

...« Ein Jude der auf den Messias, ein Christ der aufs neue Jerusalem, und ein Portugise der auf den Don Sébastian wartet machen mir kein grösseres Misbehagen » (que la vue de jeunes gens bien doués attendant un Théâtre)....

(Lettre de Goethe à Heinrich von Kleist, Weimar, 1 février 1808).

Suivant une ancienne légende le nom d'Avis ne serait pas le nom de la forteresse (de l'ordre) mais devrait son origine au chant d'un oiseau aperçu sur les murs pour les premiers combattants qui y pénétrèrent.

Le portrait répond point par point aux données historiques. Nous nous trouvons devant un *très jeune homme d'une étrange beauté féminine*, sa longue *chevelure est rousse*, les *Avis* avaient des cheveux *roux flamboyants*. Il est *armé*, ce qui rappelle la bataille. *Avis*, d'autre part, signifie oiseau en portugais; les *ailes le rappellent; leur bordure rousse* est voulue. Le fait d'avoir ailé le modèle est symbolique et fait allusion en même temps à la légende et à l'histoire.

Les cercles de cordes ou d'agrès indiquent en tout cas cette *dynastie*, c'est le motif ornemental cher aux Avis. Ils sont traités en larges ombres vertes et légèrement strieés de rouge.

Les chroniqueurs relèvent l'élégance du roi, la recherche de sa mise. Il était grand maître de l'ordre d'Avis dont les armes sont: d'or à la croix fleurdelisée de sinople accompagné en pointe de deux oiseaux affrontés de sable.

Il est intéressant de noter que la couleur de l'ordre est vert et que celles du Portugal sont le *vert et le rouge:* (1) le portrait est peint dans ces tonalités, *les plumes et les ailes* également, ce qui ne peut être un hasard. Elles nous donnent les couleurs du modèle et une triple raison justifie la présence de ces ailes étonnantes. Enfin, chose plus curieuse encore, ce portrait qui semble si peu individualisé nous montre un visage fort proche de celui d'Isabelle de Portugal, sa grand'mère aux cheveux roux ardents et de celui de sa mère, qui était plus Habsbourg qu'Avis, mais qui avait, elle aussi, les cheveux blond-roux des Avis. La ressemblance est criante lorsqu'on le rapproche de celui de l'infante *Dona Maria de Portugal* (1527-1545) épouse de Philippe II (2).

---

(1) Les anciennes couleurs du Portugal ont été le bleu et le blanc.
(2) Roblot-Delondre L., *Portraits d'infantes.* Van Oest. Paris-Bruxelles, 1913, chap. VI. P. 105 et suiv. Reprod. pl. 52.



Fig. 2. — Moraes. — Dom Sébastien de Portugal

Il est inutile de rappeler, que les mariages entre la maison d'Avis et la maison d'Habsbourg alliaient des degrés de parenté si proches qu'il fallait recourir à chaque instant aux dispenses papales. Dom Sébastien est l'arrière petit-fils de Jeanne la folle, comme Dona Maria, qui est deux fois sa tante.

Ce portrait est celui de Dom Sébastien, roi de Portugal, dernier des Avis, avec des attributs parlants et avec ses couleurs.

Il doit avoir été peint « in memoriam », en portrait de circonstance, rappelant sa disparition à la bataille d'Alcazar-Quivir, d'où l'inscription: Salamiel Pax Dei.

La devise de Dom Sébastien était: *Celsa serena Favent;* son symbole : quelques étoiles, huit d'après certains gravures.

Nous ne connaissons à ce jour comme portraits de Dom Sébastien que ceux relevés par Machado ([1]), soit dans le tome I :

N° 310. La bataille d'Alcazar-Quivir.

N° 308. Portrait du roi Dom Sébastien 1554-1578.

Nos 297 à 307. Portraits de Dom Sébastien.

N° 309. Rencontre de Dom Sébastien et de Philippe II en 1576 et de Nos 311 à 320.

Duplessis ([2]) relève les portraits suivants de Dom Sébastien :

Premier type.

représente Dom Sébastien vu de dos, portant une armure et un casque, il tourne la tête vers la gauche de sorte qu'on voit son profil; au bras gauche, il porte un bouclier percé de flèches sur lequel se trouvent gravés ses armes.

Portrait reproduit dans deux gravures au burin: H. 0.127, L. 0.135. L'une porte le texte: « Sébastien premier du nom roi de Portugal ». Elles illustraient un ancien livre sur la vie des Rois (de Portugal). Au revers de l'une d'elles; une partie du texte relate la vie de Dom Sébastien.

Deuxième type.

Burin. H. 0.19, L. 1.41 édité par Cock sans date. Dans un ovale, le portrait du roi à sept ans. La main gauche tenant des gants, est appuyée sur la table, placée devant lui (sur celle-ci se trouvent une sphère et un livre

---

([1]) *Catalogo dos Retrâdos colligos per Diogo Barbarosa Machado.* 8 vol.; Rio de Janeiro. Vol. I.

([2]) 13. Chp. VI. P. 105 et suiv. Reprod. Pl. 52. Duplessis G. *Cat. de la coll. des portraits français et étrangers conservés au dép. des Estampes.* Biblio. Nat. Paris, 1896. 1911.

de prière). Dans le fond à droite, une draperie. Le roi porte un collier de trois rangées de chaines; à la rangée inférieure est suspendue une croix. Autour de l'ovale: « Sébastianus. Dei. Gratia. Rex. Portugallæ. Arabiæ. Indiæ. Anno. 1561.

Troisième type.

de très petite dimension. Burin H. 0,45, L. 0.4. Petit médaillon avec le buste du roi à 24 ans environ, en armure et sans couvre-chef. Texte: « Sébastianus. Rex. Portugalliæ ».

Quatrième type.

en forme de médaillon. Burin. Diam. 0.45 mill. Le portrait est la copie en contre-partie du nº 2. Texte : « Sébastianus D.G. Portugalliæ. Algabriæ Arabiæ. Indiæ et Africæ. Anno Aetatis XVI. ». Cette gravure porte une pièce de monnaie gravée (0.25 mill. Texte : « *In hoc signo vices* »).
Le revers de la médaille porte une coquille, un croissant de lune et sept étoiles avec la devise : « *Serena Celsa Favent* ».

Cinquième type.

Burin. H. 0.152, L. 0.177. Dans un ovale, le portrait du roi, à 24 ans probablement, il porte l'armure, la fraise et a les cheveux bouclés. Texte: « Sébastianus I D.G. Portugalliæ. Arabiæ(cet). Rex dodecimus sectus ». Il existe une copie de cette gravure signée : J. Punt fecit.

Sixième type.

Très mauvaise copie d'une gravure ancienne inconnue. Buste du roi portant l'armure et la couronne mais le texte est intéressant :
« *Fué su empressa : unas Estrellas con la lettre : Celsa Serena Favent* ».
(Tel fut) son symbole (quelques) étoiles avec la devise: « Celsa Serena Favent ». Nous n'avons pas trouvé cette devise dans les dictionnaires de Devises consultés ([1]).

Au bas de ce portrait et de cette inscription, une grav. sur bois représentant huit étoiles et le texte : Celsa Serena Favent.

([1]) Chassant H. Tausin. *Dict. des Dev. hist. et héraldiques.* 3 Vol. Paris, 1878. 1895.
Dieltz J. *Die Wahl und Denksprüchefeldgeschreide, losungen... besonders des Mittel. und der Neuzeit,* Frankfurt M.



Fig. 3. — Dom Sébastien de Portugal
en armure portant la couronne
Photo Biblio. Nat. Paris

Du même genre, mais de meilleure exécution:
un petit burin H. 0.75, L. 0.55.

Buste du roi portant armure et couronne, gravure illustrant un ancien livre sur la vie des rois.

Septième type.

Très bonne exécution. Burin H. 19, L. 0.13. Il existe deux états, l'une avec, l'autre sans texte. Portrait du roi en armure, portant la fraise et la couronne. Il porte une cordelière à laquelle est suspendu un médaillon avec la croix.
Texte: Sebastianus Portugalliæ Rex XVI. an. XXIIII. Oliit A° M.D. LXXVIII (v. pl. 3).

Dernier type.

Burin, mauvaise exécution, semble du XVII s. et est un document de peu de valeur. Il représente le roi debout, la couronne sur la tête un ample manteau sur les épaules, portant une croix; dans le lointain, un champ de bataille.

3° Les portraits relevés par Singer sont également gravés, soit :
Deux portraits par inconnus
Un portrait gravé par Merian
Un portrait gravé par Bernigerath
Un portrait gravé par Rom et peint par Rom.

Ils se trouvent tous au Cabinet des Estampes de Dresde [1].

Aucun de ces portraits n'offre une explication du texte du portrait retrouvé en Belgique : Salamiel Pax Dei.

Nous n'avons pas vu tous ces portraits, mais il semble que le même type ait servi et nous offre un visage « passe-partout » qui pourrait être celui de n'importe quel militaire de l'époque, n'était l'inscription. Ceux que nous connaissons n'offrent *aucune ressemblance* avec le portrait ailé, mais ni plus ni moins qu'avec les portraits dus à Morais qui paraissent fidèles. L'un d'eux, en revanche, confirme notre attribution. Dans le portrait ailé, la couronne n'est pas fermée, elle ne serait donc pas royale; or ce portrait de Sébastien

(1) Nous remercions ici Mr Paul Vanaise, lic. en hist. de l'Art et Archéologie qui a bien voulu dépouiller pour nous Duplessis.

à 24 ans nous le montre coiffé d'une couronne non fermée et très proche de celle du portrait ailé.

Moraes(Morais) ou Morales, Cristovao de (1531-1588) qui travailla pour la cour de Lisbonne de 1554 à 1571, a peint un portrait de Dom Sébastien daté 1565 et conservé à Las Descalas Reales de Madrid. Il n'est pas sans intérêt de relever que ce couvent a été fondé par la mère et par la tante de Dom Sébastien, et que sa mère y est enterrée. Ce portrait doit être considéré plus que probablement comme fidèle. C'est une toile en bon état, où le roi est représenté debout, à côté d'une siège. Il tourne la tête vers la gauche, porte le costume de l'époque Philippe II et, cette fois, un béret à plumes. La main gauche est appuyée sur la garde de l'épée. Il n'a aucun signe distinctif. Dans le coin, à droite, sur une colonne, un cartouche avec un texte de quatre lignes dont la fin seule est déchiffrable avec la date: 1562. En bas, à gauche, la signature : «Christoforus e montales faciebat» (pl. 2) ([1]).

Constatons une fois encore qu'il n'y a aucune resemblance entre ce portrait où l'on retrouve nettement les traits Habsbourg et le nôtre.

En revanche, la ressemblance va jusqu'à l'identité lorsqu'on compare notre exemplaire avec le portrait de *Dona* Maria de Portugal et est frappante lorsqu'il s'agit de la grand'mère du modèle: l'impératrice Isabelle. Il correspond d'autre part avec toutes les données de la vie de Dom Sébastien. Nous savons aussi que celui-ci suscita des fidélités passionnées et qu'il y eut des « Sébastianistes » jusqu'en 1834.

Le fait que la tête de mort ait été effacée prouve qu'il s'agit d'un portrait posthume. Cet accessoire ornant le portrait des vivants pour leur rappeler leur fin était hors de propos ici, ce que l'inscription Salamiel ([2]) Pax Dei confirme.

Nous nous trouvons donc devant un portrait idéalisé, nous dirions volontiers purement intellectuel, qui rassemble tous les traits psychologiques propres à Dom Sébastien. Il a certainement été dicté.

C'est une œuvre portugaise, représentant un héros portugais devenu légendaire, et délibéremment figuré comme *type d'Avis* et comme celui du *dernier* d'entre eux.

Il serait vain d'y chercher une ressemblance physique: on nous le montre tel qu'il désirait être, bel archange déshumanisé.

([1]) V. Tormo. Don Elias, *En las Descalas reales de Madrid.* Junta de ic. nacional. Madrid 1944.
([2]) L'hébreu est courant au Portugal à l'époque.

Nous savons d'autre part qu'en 1605 (1) Philippe II a fait reconstituer par Pantoja della Cruz les effigies royales brûlées dans l'incendie du Pardo.

Aucun des portraits officiels de Pantoja n'est pris sur le vif. Roblot-Delondre constate ce fait assez étrange, confirmé à la fois par l'étude chro-



Fig. 4. — Inconnu. — Dona Maria de Portugal

(1) Roblot-Delondre, *op. cit.* Sanchez Coelho, son beau-père peignit le portrait de Jeanne d'Autriche à 17 ans; cette princesse l'envoya à Lisbonne pour peindre celui de Dom Sébastien, enfant. Coelho rapporta lui-même ce portrait en Espagne — Michel, *Hist. d'Art*, t. V., p. 822.

nologique et par un texte de Palomino. Une première hypothèse peut être avancée: S'agit-il d'un portrait reconstitué par cet artiste?

Lors du mariage du peintre avec Mariana Sanches Coelho en 1590, Miguel Reynalte a dressé un inventaire de ses biens où l'on trouve : « Portraits de Dom Sébastien de Portugal, de la comtesse Rivabadia, de Philippe II ».

Nous avons ici une présomption en faveur de Pantoja della Cruz. Un peintre *Gonzales Y Serrano* — 1564-1627 — a également reconstitué des portraits royaux antérieurs à 1612, d'après Madrazo. Il existe une monnaie de Dom Sébastien par *Gonçalves*, *Joao*, ou *Engenhenso*, maître de la monnaie du roi Sébastienen 1562, qui frappa la pièce rare de 500 Reis aux armes du Portugal avec au revers la croix de St Georges signé G.A. daté 1562.

Enfin *Morales* ou *Morais* a peint Dom Sébastien à diverses reprises. Il a sept ans dans le portrait gravé par Cock, d'après cet artiste, onze dans celui du couvent des Descalez Reales, de Madrid.

L'art Portugais de l'époque des grandes découvertes jusqu'au XXe siècle, donne la reproduction d'un portrait de D. Sébastien en 1570 par Morais ou Morales, à qui l'on donne encore un portrait de *Princesse espagnole* passé en vente en 1948 chez Parkes-Bennet, New-York.

Dans l'état actuel des recherches sur le portrait portugais, il est difficile de classer le *portrait ailé de Sébastien.*

Il semble qu'il ait pour auteur le peintre du portrait de Dona Maria de Portugal dont il reproduit les traits si fidèlement.

Il fait penser d'autre part aux portraits extravagants que le règne d'Elisabeth nous a donné, si bien que nous avions envisagé un moment l'hypothèse d'un portrait du beau Jacques Darnley, époux de Marie Stuart, que l'on fit sauter dans son lit.

Mais comment expliquer alors les agrès, les ailes aux couleurs portugaises, le type Aviz idéal du modèle?

Toujours est-il que dans ce XVIe siècle si riche et encore si peu connu, une étude des portraits de cour, difficile parce que cosmopolite, serait la bienvenue. Zucchero, Marc Gheeraert, De Critz ont donné des portraits d'un style voisin du portrait de Dom Sébastien.

Ce portrait est un bel exemple des fluctuations des courants artistiques allant du réalisme quasi photographique aux réalisations les plus abstraites.

Il est intéressant en tout cas de révéler ce portrait idéologique d'un petit-fils de Charles-Quint qui ouvrira des horizons sur la conception des portraits de cour au XVIe siècle.

SIMONE BERGMANS

Les Peintres du XVIIIe siècle en Belgique au Metropolitan Museum de New-York

En 1946 le Metropolitan Museum of Art de New-York célèbra son 75e anniversaire. C'est en 1871 qu'un des membres du Conseil William T. Blodget, se trouvant en Europe, acheta les collections qui formèrent le premier fonds du Musée. Cent tableaux furent acquis à Bruxelles par l'entremise de M. Etienne Le Roy, expert des Musées royaux, et cinquante-neuf à Paris. Le catalogue du Metropolitan indique que les tableaux de Bruxelles provenaient du Comte Cornet de Ways-Ruart, de Vonèche. — Voici ce qu'écrivait le *New York Evening Mail* du 19 février 1872 : « In these we have examples, several of them of great excellence, few of them less than good, of Rubens, Van Dyck, Van Ostade, Jordaens, David, Teniers, Hobbema, Wouvermans, Sir Peter Lely, Dirk Hals, Frans Hals, Ruysdael, Van der Meulen, *Defrance*, Jan Steen, Cornelius de Vos, *Horemans*, and of others with names less familiar ».

Plusieurs de ces tableaux sont encore exposés avec fierté ; d'autres restaient modestement dans les limbes du Musée, « la réserve ». Mais une Exposition spéciale, célébrant la fondation du Metropolitan sous le titre « The Taste of the Seventies » (le goût de nos grands-parents) groupait dans une galerie le premier fonds de tableaux achetés en Europe en 1871, y compris la *Hille Babbe* de Frans Hals, des Guardi, des Tiepolo.

On pouvait y voir les deux Defrance que nous reproduisons.

Léonard Defrance (1735-1805) est un petit-maître, peu connu en dehors de son Liége natal. Lors de ses voyages à Paris, et se dirigeant vers l'Italie, il sema des tableautins à tout vent, qui figurent dans certains Musées comme œuvres anonymes (et pourtant Defrance se reconnaît à une lieue) tel cet *Intérieur de manufacture* du Musée de Castres, ville française où l'artiste séjourna. Ce « Boilly de la Boverie » — le mot n'est pas de nous — vaut mieux qu'un simple conteur de menus faits divers ; il serait injuste de



Fig. 1. — Léonard Defrance. — La Forge

Metropolitan Museum, New-York

considérer que ses petites scènes n'offrent que l'intérêt d'un procès-verbal ou d'un rapport de police ! Tel Restif de La Bretonne, Defrance apparait comme le précurseur d'une nouvelle époque d'industrialisation. Seul le genre de vie menée par les petites gens l'intéresse. Les mineurs, les botteresses, les forgerons, les fondeurs, les souffleurs de verre, les savetiers, les râpeurs de tabac, au travail ou en liesse, dans les ateliers ou les tabagies : voilà le monde dans lequel il se complait. Et, si l'on examine la figure du forgeron et de son aide (Fig. 1) il faut admettre que toute la dignité du travail de l'artisan se cristallise dans ces personnages et que le souffle des Lenains a

passé par là ! En outre Defrance manifeste une franche bonhomie, et, si ses figures journalières agissent trop souvent comme des marionnettes, elles nous amusent toujours. Voici sa *Danseuse de corde*, — tableau qu'il a dû répéter plusieurs fois (Fig. 2) d'un érotisme un peu naïf, — devant un cercle de badauds aux yeux écarquillés. Et puis Defrance a sa manière bien à lui, avec ses fonds de frottis légers, figurant des planches de bois et ses harmonies contrastées mais douces à l'œil. Les Parisiens eurent l'occasion de «découvrir» le peintre lors d'une *Exposition de la Révolution française*, au Musée Carnavalet ! « Ecole porcelainée des Boilly, des Wille, des Taunay, des Defrance », disent les Goncourt en parlant de Debucourt. Defrance avait une marotte. Ce fut, ce qu'on appelle, « un mangeur de curés » ; il fut à Liége le meneur anti-



Fig. 2. — Léonard Defrance. — Le Cirque

Metropolitan Museum, New-York



Fig. 3. — Léonard Defrance. — Caveau des brigands

Metropolitan Museum, New-York

clérical. L'expulsion des Jésuites par l'empereur Joseph II, et le renvoi des congrégations devinrent, à partir de 1789, ses sujets favoris. Un de ces tableaux eut l'honneur d'une belle et grande planche gravée sur cuivre par I.S. Hellman. On y reconnait le prêtre défroqué que nous apercevons à droite de la *Caverne de Brigands* (Fig. 3) dont il existe de nombreuses variantes. « Illustration du roman de Gil Blas », écrivent Portalis et Beraldi dans leurs *Graveurs du XVIII*e *siècle*. Le nom de Jean-Philippe-Guy Le Gentil, Comte de Paroy, se lit avec un certain étonnement sur les épreuves, en qualité de graveur de l'estampe d'après la *Caverne* du futur sans-culotte. Cet amateur, élève de Janinet, ami de Madame Vigée-Lebrun, familier des soupers athéniens du Cte de Vaudreuil, lieutenant des gardes françaises, associé libre de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, marquis et ultra sous la Restauration et candidat à l'Institut, a produit là une superbe planche en

couleurs dont un exemplaire figura à l'*Exposition des Œuvres du XVIII*e *s., miniatures, gouaches, gravures*, à la Bibliothèque Nationale à Paris en 1925.

*
* *

Fig. 4. — J. J. Horemans le jeune. — Le Printemps

Metropolitan Museum, New-York

Parmi les tableaux achetés à Bruxelles en 1871 pour le Metropolitan Museum, se rangent neuf peintures décoratives de Jean-Joseph HOREMANS le Jeune (1714, après 1790) — Les *quatre Saisons* dont nous reproduisons *Le Printemps* et *l'Automne* (Fig. 4 et 5). Entre les cinq restants, M. Pierre Bautier, dans son livre « *La Peinture en Belgique au XVIIIe siècle* (Bruxelles, éd. du



Fig. 5. — J. J. Horemans le jeune. — L'Automne

Metropolitan Museum, New-York

Cercle d'Art 1945 (Fig. 6) a choisi *le Marché aux poissons*. Les autres s'intitulent *l'Abreuvoir, le Retour de la chasse, le Repos des chasseurs* et *le Seigneur et son fermier* (Fig. 8). Si ce dernier, cintré du haut, diffère par sa forme, ses dimensions, se rapprochent pourtant de ceux de *l'Abreuvoir* (Fig. 6). Le collier du chien porte les initiales A.D.H. ce qui pourrait confirmer l'indication

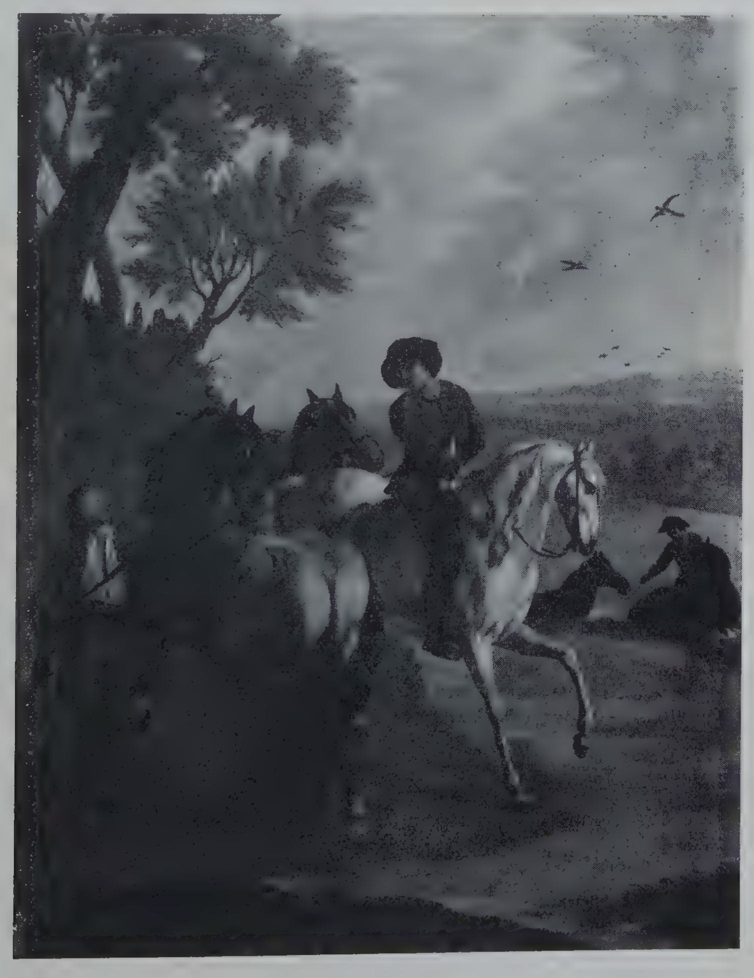


Fig. 6. — J. J. Horemans le jeune. — L'abreuvoir

Metropolitan Museum, New-York



Fig. 7. — J. J. Horemans le jeune. — Repos après la chasse

Metropolitan Museum, New-York

donnée au catalogue du Metropolitan (ed. 1931) qu'il s'agissait d'une commande du Comte de Hamale, les personnages principaux étant des portraits. Les dates inscrites s'échelonnent entre 1761 et 1764. M. P. Bautier rappelle que la série proviendrait de la succession du baron de Heusch (mêmes initiales!) au château de l'Andweck, vendue à Bruxelles, le 9 décembre 1870, 21 rue Neuve; experts Le Roy. Cette suite ne fait donc point partie du fonds acheté au Comte Cornet, mais a été acquise directement d'Etienne Le Roy.

Un autre membre de la famille anversoise des Horemans, oncle du précédent, est représenté au Metropolitan Museum grâce à un don (Miss Morosini) relativement récent (1932). Ce Peter-Jacob Horemans (1700-1776) est l'auteur de la *Partie de Musique*, datée 1730 (Fig. 9). Sa carrière se déroula tout entière à l'étranger ; en 1727 il devint à Munich peintre ordinaire de l'Electeur Charles-Albert de Bavière (né à Bruxelles, où son père était gouverneur général des Pays-Bas), empereur sous le nom de Charles VII. A l'époque où fut peint ce tableau de famille l'Electeur avait 33 ans; on voudrait le reconnaitre debout à droite du groupe, vêtu d'une riche robe de chambre en brocart d'or.

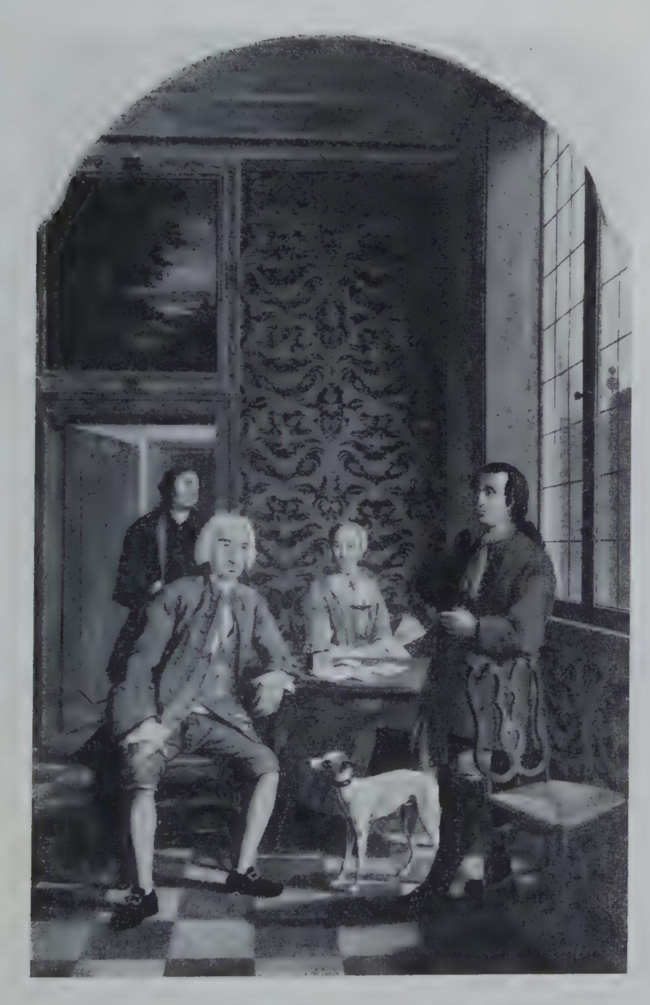


Fig. 8. — J. J. Horemans le jeune. — Seigneur et fermier

Metropolitan Museum, New-York



Fig. 9. — Pieter Jacob Horemans. — Réunion de famille

Metropolitan Museum, New-York

Nous avons tenu à signaler en cette note rapide que par un hasard singulier, la peinture belge du XVIIIe siècle, traitée en « parente pauvre » dans la plupart des Musées d'Europe, se trouve excellemment représentée au Metropolitan Museum de New York, auquel vont tous nos remerciements pour la gracieuse autorisation de reproduire les photographies.

Michel N. Benisovich
New York

Overzicht van de romaanse kerkelijke bouwkunst in Diets Frans-Vlaanderen

Dit onderzoek heeft als bedoeling een overzicht te geven van wat nog bestaat van de romaanse, kerkelijke bouwkunst in Diets Frans-Vlaanderen, ttz. het gedeelte van Vlaanderen begrensd door de Aa, de Leie en de provincie West-Vlaanderen, dat historisch, geografisch en volkskundig tot de Nederlanden hoort en waarvan de taal oorspronkelijk het West-Vlaams dialekt is. Samen met Waals-Vlaanderen te zuiden van de Leie werd dit gebied door Lodewijk XIV bij Frankrijk aangehecht. Dit gedeelte van Vlaanderen heeft op kunsthistorisch gebied nog niet de belangstelling gekregen dat het waard is. E. De Coussemaker, die zoveel gedaan heeft voor de geschiedenis en de kultuur aldaar, publiceerde meer dan 100 jaar geleden zijn « Lettre. Sur l'ancienne abbaye de Bourbourg et sur quelques églises de l'arrondissement de Dunkerque » ([1]). Enkele jaren later werd zijn studie gevolgd door een werk van L. De Backer ([2]). De bekende historicus Mgr. Dehaisnes maakte een inventaris op van de bijzonderste kunstwerken in het « Noorden », een werk dat nog als basis kan dienen voor verder onderzoek ([3]). M. Bruchet begon een systematische lijst aan te leggen van wat het klasseren waard was ([4]); een andere archivaris gaf er later een aanvulling op ([5]). R. Rodière gaf zijn nota's uit die hij ter gelegenheid van bezoeken ter plaatse had gemaakt ([6]). In 1940 verraste Mgr. E. Lotthé ons met zijn gedokumenteerd en mooi geïllustreerd werk dat ons een grote hoeveelheid werkmateriaal biedt ([7]). In de « Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst » heeft Prof. Stan Leurs in het overzicht

---

([1]) *Bulletin de la Commission historique du département du Nord.* II (1844), blz. 187-204. Op blz. 201-204 is ingelast van Develle. Notice sur l'église de Bissezele.

([2]) Eglises du Moyen-Age dans les villages flamands du Nord de la France. Brugge, 1848.

([3]) Le Nord monumental et artistique. Rijsel, 1897. In 1895 had Enlart in zijn « Monuments religieux de l'architecture romane et de transiton : Région picarde » ook reeds aandacht geschonken aan het Noorden, in het bijzonder aan de kerk van Zerkel (blz. 235-239).

([4]) Les Monuments historiques du Nord, in *Bulletin de la Commission historique... du Nord.* XXXI (1922) blz. 117-186.

([5]) P. Piétresson de Saint-Aubin. Les Monuments historiques du Nord. Premier supplément... id. XXXIV (1933), blz. 339-379.

([6]) Notes archéologiques sur quelques églises de la Flandre Maritime, in *Société d'études de la province de Cambrai. Bulletin,* XXXVI (1936), blz. 5-76.

([7]) Les églises de la Flandre française au nord de la Lys. Rijsel, 1940.

schiedenis van de Vlaamsche Kunst » heeft Prof. Stan Leurs in het overzicht van de romaanse bouwkunst niet nagelaten de Frans-Vlaamse bouwwerken in zijn overzicht op te nemen (1). Naast het gebruik van dit studiemateriaal hebben we omtrent alle kerken met romaanse gedeelten zelf bezocht ; de uitgebreide werken van M. English (2) en Broeder Firmin (3) over de romaanse en ons eigen onderzoek over de vroeggotische kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen gaven de nodige aansluitingspunten.

Evenals de naastgelegen provincie West-Vlaanderen bevat het Diets Frans-Vlaanderen maar weinig overblijfselen meer van romaanse kerken. Geen enkel romaans bedehuis is volledig bewaard gebleven ; alleen afzonderlijke elementen kunnen ons een beeld van deze bouwkunst oproepen. Ook in de laatste jaren is er nog één en ander verdwenen ; we bespreken hier hoofdzakelijk hetgeen tot op onze dagen aan romaans bewaard is gebleven (4) ; nochtans wordt het bijzonderste van wat verdwenen is, niet vergeten.

De vroegste kerkjes waren misschien van hout ; pas nadien werden ze met steviger materiaal opgetrokken. Men gebruikte dan in het begin over het algemeen de steen, die, in de streek zelf voorhanden, zonder grote moeilijkheden aan te voeren was. Een veel gebruikt materiaal is de bruine ijzersteen, zeer gelijkend aan de Diestiaanse zandsteen, die echter moeilijk fijn te bewerken is. Deze steen, ontgonnen in de streek van Kassel en Belle, werd ook gebruikt in West- en Oost-Vlaanderen. Kalksteen wordt meer aangewend in het westelijk gedeelte dat aan Artesië grenst waar de steen wordt gevonden.

Het weinige dat bewaard werd laat ons niet toe een goed overzicht te hebben van de plattegrond die over het algemeen werd toegepast. Nu eens is een gevel bewaard, dan eens een toren, soms een gedeelte van het transept ; zelden gaan verschillende elementen samen (5). De interessantste kerk is ongetwijfeld deze van KAPELLEBROEK, alhoewel er ook hier slechts gedeelten van een kalkstenen, driebeukige benedenkerk en transept met

(1) Blz. 13-88. Romaansche architectuur.
(2) Romaansche Bouwkunst in Westvlaanderen. Brugge, 1939.
(3) De Romaansche kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen. Gent. 1940.
(4) Dikwijls treft men gevels aan, volledig met ijzersteen opgetrokken, maar zonder een enkel kenmerkend detail dat ons toelaat de bouwperiode te dateren. Het is dan ook moeilijk te zeggen of we voor een authentiek romaans werk staan of voor een latere bouw met oud materiaal. (OOSTKAPEL, STAPEL, STENE, LEDRINGEM).
(5) Van de kerk van BISSEZELE, die in 1857 gesloopt werd, zegt De Coussemaker, o.c. blz. 193-194: «...peut-être le seul [monument roman conservé en son entier] de tout le département du Nord». Gebouwd met ijzersteen, betrof het hier een kruisvormige kerk met een vlak gesloten koor (lengte: 5.32 m), een transept met vierzijdige middentoren, en een driebeukige benedenkerk van

herbouwd worden. De middenbeuk (tussen de steunen 6,80 m. breed) heeft 5 traveeën en stond in betrekking met de zijbeuken door rondbogig afgedekte doorgangen. Op de noordkant zijn de pijlers van de drie meest westelijke doorgangen door halfzuilen geflankeerd ; twee andere traveeën hebben gewone rechthoekige pijlers ; de meest oostelijke is spitsbogig afgedekt ([1]). Langs de kant der zijbeuken leunt ook een halfzuil tegen de pijler aan en ook langs de zijde der middenbeuk zouden er sporen gevonden zijn van zulke halfzuilen. Waarschijnlijk werd er verder van afgezien in de loop van de bouw ; zoniet kwamen ze terecht waar nu de beeldjes staan ([2]). Boven de bogen zijn de vensters geplaatst in nissen die langs de binnenkant van flankeerzuiltjes voorzien zijn. De doorbroken nissen wisselen af met grote blindnissen ; in ieder blind veld staat een klein, streng-hiëratisch gehouden romaans beeld ; naast Kristus worden heel waarschijnlijk de apostelen voorgesteld. Er boven staan engelen die verschillende symbolische voorwerpen in de handen houden. De noordbeuk zelf werd in de vorige eeuw herbouwd. Ten zuiden is de beuk gesloopt geworden en de doorgangen toegemuurd ; de pijlers zijn elk van 3 flankeerzuiltjes voorzien. Hier staan de bovenlichten boven de pijlers en niet boven de bogen zoals het algemeen de gewoonte is. In de noordtranseptgevel is nog een mooi romaans portaaltje bewaard waarvan de voluten van de waterlijst aan de uiteinden opkrullen. Drie andere kerken hebben nog een gedeelte van de binnenschikking van hun driebeukige benedenkerk behouden: Wemaarskapel, Zegerskapel en Volkerinkhove.

Van de middenbeuk van de eerste kerk is de gevelpartij nog gedeeltelijk van ijzersteen ; een eenvoudige ingang is in de middengevel uitgespaard. De middenbeuk, die vijf traveeën telt, is 5,60 m. breed; de zijbeuken hadden een breedte van 2,60 m. Ten oosten geeft een grote rondbogige doorgang van 4 m., verbinding met het nu verdwenen koor waarvan enkel nog een omtrent 6 m. lange zuidmuur van ijzersteen overblijft. De ronde scheibogen

---

vijf traveeën. De breedte van zijbeuken en hoofdbeuk was onderscheidelijk 2 en 5,42 m. Tussen de beuken waren de doorgangen door rondbogen op pijlers afgedekt ; er boven bevonden zich de bovenlichten. Aan de zijbeuken ontbraken vensters. Het bovenste gedeelte van de middentoren (3.60 × 4,35 m.) was, in tegenstelling met de kerk, met kalksteen opgemetst; op iedere zijde waren twee galmgaten aangebracht; elk was door een middensteun, die twee rondboogjes droeg, gescheiden. Deze toren geleek zeer goed op deze van Pitgam.

([1]) De Coussemaker geeft in zijn « Lettre... » een tekening van de noordmuur ; daar hebben de vier meest westelijke doorgangen nog hun pijlers langs de binnenzijde door halfzuilen geflankeerd, waarop bij ieder de rondboog onder de doorgang neerkomt.

([2]) J. Morel. La restauration de l'église de Cappellebrouck, in *Bulletin du Comité flamand de France*. XI (1939), blz. 261-267.
In S. Walburga te Veurne en te Lillers treffen we steunen aan van dezelfde kompositie; ook de halfronde diensten langs de kant van 't schip zijn aanwezig.

tussen de beuken rusten op de imposten van de onversierde zware pijlers (breedte tussen de pijlers : 2,90 m.). Boven elke boog zit een klein romaans venster.

Te ZEGERSKAPEL (1) bestaat nog de romaanse noordmuur van de lange middenbeuk evenals de viering. De zuidbeuk heeft de plaats moeten ruimen toen men de hallekerk bouwde ; van de noordbeuk werden vijf traveeën gesloopt en de spitsbogige doorgangen toegemetseld; de rest bleef, alhoewel verbouwd, behouden. Verschillende romaanse bovenlichten bleven in hun oude vorm bewaard. Tegen de pijlers van de ruime viering leunen op elke kant twee halfzuiltjes aan die, versierd met kubuskapiteeltjes, de rechthoekig geprofileerde rondbogen dragen.

In tegenstelling met het vorig fragment, is het enige wat overblijft van de driebeukige benedenkerk van VOLKERINKHOVE de kalkstenen zuidmuur van de hoofdbeuk, met de terugsprong voor het opvangen van het dakgebinte van de zuidbeuk. Het ombouwen tot hallekerk heeft hier nogmaals de schuld aan het verdwijnen van de overige XIIe eeuwse gedeelten. De toegemetselde rondbogige doorgangen zijn 2,92 m. breed ; daarboven bevinden zich nog de kleine venstertjes van de vijf traveeën lange hoofdbeuk, die, evenals bij de beide vorige kerken, schuine dagkanten hebben. Een groot gedeelte van de westgevel is eveneens nog met kalksteen gebouwd (2).

Veel andere parochies waren min gelukkig en verschillende mogen zich met het behoud van een romaanse gevel of toren gelukkig achten.

BAVINKHOVE heeft een westgevel van ijzersteen met een vernieuwde rondbogig afgedekte ingang ; een rolstaaf, opgevangen door halfzuiltjes met vouwenkapiteel, flankeert de ingang. De aanwezigheid van ijzersteen in de twee westelijke zijgevels doet het bestaan vermoeden van zijbeuken.

Vóór 1870-71, toen de nieuwe kerk in GIJVELDE werd gebouwd, waren in de hoofdbeuk de resten bewaard gebleven van een driebeukige benedenkerk, nl. de toegemetselde rondbogen op pijlers waarboven zes kleine bovenvenstertjes staken (3).

Te KILLEM is de westgevel met ijzersteen opgebouwd ; in de top zitten als versiering drie rechthoekige nissen, verdeeld door een zwaar middenzuiltje met kubuskapiteel (te vergelijken met de galmopeningen te HARINGE

---

(1) E. THÉODORE. Notes sur l'Eglise..., de Zeggers-cappel..., in *Bulletin du Comité flamand de France* (1907), blz. 249-258.

(2) RYCKELYNCK. L'église de Volkerinckhove, in *Bulletin du Comité flamande de France* (1925), blz. 90-97, zegt dat de grondvesten van de zijmuur van de 3 m. brede zuidbeuk werden weergevonden.

(3) L. DE BACKER, o.c., blz. 19-21.

in West-Vlaanderen). Boven de middenste nis steekt een driehoek, die opnieuw door kleine driehoekjes is onderverdeeld. Een zelfde motief treffen we ook aan op de oorspronkelijke westgevel van de kerk te SINT BAAFS-VIJVE, eveneens in West-Vlaanderen. In die gevel zijn verder nog blindnissen aanwezig zoals te WATOU en te RENINGELST.

De westgevel van de kleine eenbeukige kerk van WULVERDINGE is met kalksteen opgetrokken en had vijf blindnissen waarvan alleen vier van de zes zuiltjes met hun kubuskapitelen nog bestaan ; van de rondboogjes resten ons slechts de sporen tegen de muur. Aan de midden- en zuidwestgevel van het bedehuis te OCHTEZELE is ijzersteen gebruikt ; de onderste rechtstanden van een 2,15 m. brede ingang zijn nog intakt. Op de westgevels van de kerk te ZERMEZELE wordt de middenbeuk afgelijnd door twee platte steunberen; in het midden is een eenvoudige romaanse ingang voorzien. De zijmuren van de beide zijbeuken bestaan nog gedeeltelijk over een lengte van drie traveeën (± 12 m.).



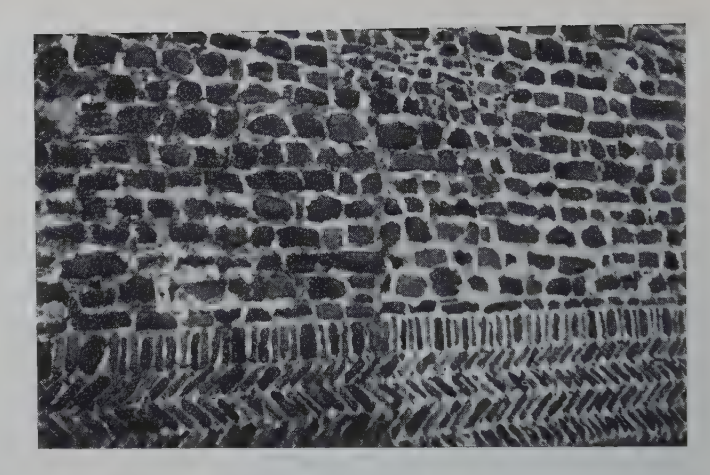
Afb. 1. — Westgevel van de kerk te Kwaadieper

De westgevel te KWAADIEPER wordt gesteund door twee vlakke steunberen ; in het midden van de muur is een vooruitspringend vlak waarin de ingang zich bevindt. De breedte is 2,20 m. en de binnenrechtstanden zijn van een dekplaat voorzien. In de geveltop zitten vier blindnissen die gevormd zijn door vijf zuiltjes met kubuskapiteeltjes waarop mijterboogjes neerkomen [1]. De viering (5,30 × 5,50 m.) heeft rondbogig afgedekte doorgangen, maar de halfzuilen tegen de pijlers zijn gans bepleisterd zodat ze moeilijk te dateren zijn. Ook een gedeelte van de noordelijke transeptgevel heeft nog romaanse elementen. De benedenkerk had een lengte van omtrent 28 m.

---

(1) Mijterboogjes worden ook in de geveltop van de kerk te Geluwe aangetroffen.

KASSEL heeft weliswaar in zijn hallekerk maar weinig romaans meer bewaard, maar de mooie koorgevel is toch wel merkwaardig. Onderaan de muur zijn zes lagen antieke bakstenen [1] en ijzersteen in visgraatverband opgemetseld; hogerop is een rij van drie en één van twee rondbogig afgesloten blindnissen en vensters die nu dichtgemetseld zijn. De pijlers en rondbogen van de noordelijke en zuidelijke vieringsdoorgang, alsmede de twee transeptgevels zijn ook nog romaans. Het plan tekent dus een kruiskerk.



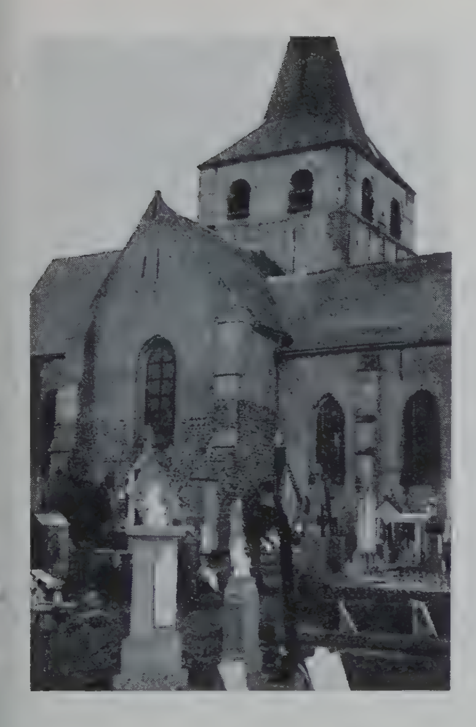
Afb. 2. — Detail van de oostelijke koorgevel te Kassel

Te OKSELARE laten verscheidene gegevens toe een algemeen gedacht te krijgen van de plattegrond. De westgevel laat een driebeukige schikking vermoeden. Op de oostmuur van de noordbeuk is een lange met een rondboog afgedekte, ontlastingsboog aangebracht. Dit motief vinden we ook terug aan de zuidbeuk, maar de rondboog is in latere tijd in een gedrukte bakstenen boog veranderd geworden. De zijbeuken hebben hun muren nog voor een groot gedeelte van ijzersteen. Als schema zullen we hier een torenloze driebeukige kerk met koor gehad hebben.

De brede westgevel (ijzersteen) van de kerk te BORRE, die omtrent 10 m. breed is, laat vermoeden dat we hier te doen hebben met een éénbeukige kerk. Van de zware rechthoekige middentoren werd de verdieping met de klokgaten (twee op de noord- en zuidkant) met kalksteen opgetrokken.

Zoals te KASSEL hebben we te LINDE ook enkele gedeelten in visgraatverband, en wel aan de westgevel die met ijzer- en witsteen gebouwd is. De rechthoekige middentoren (binnenwerks 4,70 × 6 m.) werd oorspronkelijk met kalksteen opgetrokken maar de galmopeningen zijn nu gans herbouwd. Er bevinden er zich op de zuid- en oostkant twee, op de noordzijde is er

(1) Kassel is een Romeinse vesting geweest waar verschillende wegen samenkwamen. Zo werden later antieke bakstenen als hergebruikt materiaal aangewend. Ze zijn diep-rood van kleur, van 0,19 m tot 0,22 m lang en van 0,03 m tot 0,04 m dik.



Afb. 3. — Kerk van Pitgam



Afb. 4. — Romaanse toren en koor te Zerkel

echter maar één. Elk galmgat is door een middenzuiltje gesplitst; een waterlijst met blokjes omgeeft de bogen.

Van de abdijkerk op de Groenberg te St. Winoksbergen blijven alleen de rondbogig afgedekte vieringsdoorgangen van de Blauwe toren over.

Te Terdegem heeft de vierzijdige middentoren in iedere wand twee kleine rondbogig afgesloten galmgaten, die nu buiten gebruik zijn. De kalkstenen vierzijdige middentoren van Armboutskapel [1] werd in 1940 door het oorlogsgeweld vernield. De klokgaten, twee op elke kant, waren gesplitst door een middenzuiltje, waarop twee mijterboogjes rustten die elk de helft van die opening afdekten. Te Haverskerke werd de middentoren in de XVIIe eeuw met baksteen verhoogd.

Door de verbouwing van de kerk te Ruischeure in 1927 [2] kwam de viering van de romaanse middentoren op de oostkant te liggen. De vier

(1) L. De Backer, o.c., vlz. 26-28.
(2) R. Rodière, o.c., blz. 44-47 (naar nota's van 1922).



rondbogen, die op de dekplaten van de vieringspijlers rusten, bestaan nog. Alles is van kalksteen evenals enkele nog bestaande muurdelen van de zuidelijke kruisarm. Het vijfzijdig koor, waarvan de vensters reeds een overgang naar de gotiek vormden, verdween ook door die verbouwing ; dit was eveneens het geval met het ingangsportaal waarvan de rechtstanden geflankeerd waren door drie zuiltjes die de drie rolstaven van de afdekkingsboog droegen.

De vierkante middentoren (6,50 × 6,50 m.) van PITGAM (1) heeft veel gelijkenis met IZENBERGE. Voor beide is kalksteen aangewend geworden ;

(1) E. THÉODORE. Notes sur l'église de Pitgam, in *Bulletin du Comité flamand de France* (1908), blz. 375-389

twee galmgaten zonder middensteun bevinden zich op elke zijde ; een waterlijst die de rondbogen omgeeft, loopt rond de toren. Binnen geven enkel de vieringsbogen op pijlers en de doorgang van de noordbeuk naar het transept, die door een rondboog is overspannen, ons nog gedeelten van de romaanse bouw te zien. De rondbogige verbinding tussen de noordbeuk en het transept, heeft een breedte van 2,95 m. en is heel waarschijnlijk nog oorspronkelijk. Aan de transeptgevels is nog veel oud metselwerk aanwezig.

Alle torens die we tot hiertoe hebben besproken zijn vierzijdige middentorens; de achtkante middentoren van ZERKEL(SERCUS) maakt hier een uitzondering op (1). Die karakteristieke torenvorm wordt aangetroffen van in Vlaanderen tot in Artesië en Pikardië (ALETTE, AUDINGHEN, LUMBRES, MARQUISE, WIMILLE, MERLEVENEZ, LEULINGHEN). Van de oorspronkelijke acht galmgaten zijn er enkele toegemetseld. Elk klokgat is door een middenzuiltje gesplitst ; het boogveld is door een ronde opening doorbroken. Het vlakgesloten koor (l. 4 m., br. 6,50 m.) heeft in elke muur een rondbogig afgedekt venster langs binnen en buiten geflankeerd door rolstaven. De oostelijke vieringsboog is geprofileerd en nog authentiek. De westgevel is nog gedeeltelijk bewaard en grotendeels van kalksteen opgebouwd evenals de toren en het koor. Aan de westgevel te BROEKBURG (BOURBOURG) wordt een laatromaanse ingang bewaard die afgedekt is door een vijflobbige boog die rust op vier flankeerzuiltjes met haakkapitelen tegen rechtstanden aangebracht. Dit mooi stukje architektuur dateert van ± 1200 en is van kalksteen gemaakt ; naast dit gedeelte bevinden zich op de westgevel nog enkele muurgedeelten in onregelmatig metselverband.

Te BELLE (2) (BAILLEUL) had de St. Vaastkerk eveneens een romaans portaal bewaard dat echter na de eerste wereldoorlog gesloopt is geworden. Het werd in 1894 ontdekt en had een hoogte van 3,35 m. bij een breedte van 2,70 m. Tegen elke rechtstand waren drie zuiltjes van Doornikse steen aangebracht waarop de drie afdekkingsbogen neerkwamen ; de basissen van de zuiltjes waren van hoekklauwen voorzien.

Ook de kerk van MERKEGEM (3) had nog een westportaaltje bewaard vóór men in 1876 een nieuwe kerk bouwde. Tegen de zijkanten waren ook hier zuiltjes aangebracht.

---

(1) ENLART, o.c., blz. 235 signaleert dat er zich ook een achtzijdige toren bevond te HONDEGEM, die echter sinds enkele jaren gesloopt was.

(2) Nota van Mgr. DEHAISNES in het *Bulletin du Comité flamand de France* (1894), blz. 63-67 en in zijn « Le Nord monumental et artistique », blz. 23.

(3) L. DE BACKER, o.c., blz. 39-41.

Het type van romaanse kerk met basilikaal opgebouwde benedenkerk, transept met middentoren, en een eenvoudige koorpartij is het veel voorkomende schema. Soms ontbreekt het transept, zo bij het driebeukig schip te Wemaarskapel en te Okselare en bij de éénbeukige kerk van Wulverdinge. Van vele kerken is de oorspronkelijke schikking zeer moeilijk na te gaan en komen we slechts tot vermoedelijke rekonstrukties o.m. door analogie met andere kerkgebouwen.

De vierzijdige middentoren werd veruit het meest gebouwd ; de achtkante toren, die nochtans zo typisch is voor onze gewesten, blijft hier een uitzondering

Op gebied van versiering is het gewest nogal arm. Buiten enkele versieringselementen aan de gevels kunnen we alleen wijzen op de interessante beelden op de noordmuur te Kapellebroek. Hier zitten we volop in het mysterieuze levensgevoel van de Middeleeuwse mens die al het heilige niet dan met angstvolle schroom benadert.

Het ontbreken van data en kenmerkende details bemoeilijkt zeer het opstellen van een kronologie. De schikking van het materiaal, in visgraatverband, te Kassel laat ons wellicht toe, althans dit gedeelte, te dateren van omstreeks 1100. In de eerste helft der XIIe eeuw zouden we de sobere kerkgedeelten van Volkerinkhove en Wemaarskapel plaatsen; de ruw afgewerkte versieringen te Killem en Kwaadieper verwijzen ook naar die tijd. Omstreeks het midden van de XIIe eeuw kwam de toren van Pitgam en de westgevel van Wulverdinge tot stand. De verfijning in de kerken van Zegerskapel, Zerkel en Kapellebroek gaan terug tot de tweede helft van de eeuw, waarschijnlijk zelfs naar het laatste kwart, waar we ook de ingangsportaaltjes van Broekburg en Belle in onderbrengen (± 1200).

De kerkjes, die we bestudeerd hebben, zijn zeer verwant met deze uit de nabijgelegen provincies West- en Oost-Vlaanderen, en dan nog speciaal met de West-Vlaamse die langs de grens liggen. Deze hebben ook meermaals de vierzijdige middentoren en de Atrachtse kalksteen of de ijzersteen gemeen. Het ontbreken van gewelven is eveneens een overeenstemmende bijzonderheid met onze gewesten. Die romaanse bouwkunst behoort tot de regionale noordwestelijke tak die zich vanaf Normandië over Pikardië en Vlaanderen tot in Champagne uitstrekt. In Vlaanderen heeft de romaanse architektuur tot in het begin van de XIIIe eeuw stand gehouden ; sinds meerdere decennia werden toen reeds in het nabije Frankrijk gotische kerken gebouwd.

Luc DEVLIEGHER

A propos de l'emplacement original de l'Agneau Mystique

On chercherait sans doute en vain dans le domaine de l'histoire de l'art un problème aussi complexe, aussi mystérieux que celui du célèbre polyptyque de Gand. Cet état de choses est dû à des raisons multiples et diverses, et d'abord aux faits historiques eux-mêmes dont il faut bien des fois déplorer la rareté, l'imprécision ou le caractère tardif, voire douteux. Toutefois, on ne peut s'empêcher de regretter aussi l'utilisation défectueuse de ces sources par les historiens de l'art, ce qui a embrouillé les difficultés au-delà de toute mesure. En effet les sources d'archives et littéraires ont été mal transcrites, tronquées, ou interprêtées de manière tendancieuse, et il serait souvent malaisé de définir avec précision la part de maladresse, de malice, d'esprit de clocher ou d'animosité personnelle qui en fut la cause. Vu l'importance capitale du polyptyque, il faut au moins veiller à ne pas laisser répandre de nouvelles erreurs, qui risquent de remettre inutilement en question les quelques ultimes certitudes relatives à ce brillant chef-d'œuvre.

Jamais on n'avait imaginé, par exemple, que l'*Agneau Mystique* eût pu occuper à l'origine un emplacement différent de celui qui lui est assigné depuis des siècles et jusqu'à nos jours. Dans une publication récente (1) A.P. De Schryver et R.H. Marijnissen s'efforcent de démontrer que la véritable chapelle Vijd aurait été située dans la crypte, exactement en-dessous de celle qui fut toujours considérée comme telle. Il convient de rendre un juste hommage, non seulement à leur attitude audacieuse et indépendante, mais davantage encore à leur indéniable souci d'objectivité et à leur désir, bien compréhensible, d'étayer leur affirmation au moyen de preuves aussi variées et aussi abondantes que possible. Ils ont eu surtout le courage de retourner aux sources originales, de les re-déchiffrer sans se laisser induire en erreur par les éditions antérieures de ces documents anciens, et enfin de les reproduire à la fois en photocopie (de manière fragmentaire, il est vrai)

(1) *De oorspronkelijke plaats van het Lam Gods-retabel*, collection *Les primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des primitifs flamands*, n° 1, Anvers, De Sikkel, 1952, V pl., 15 pp.

et en texte courant (in extenso). Ces nombreuses qualités prédisposent favorablement à la lecture de l'étude en question. Et un examen rapide et superficiel ferait conclure d'autant plus vite dans le sens indiqué par les auteurs que, de fait, tout prête à confusion dans les preuves alignées par eux. Il s'agit d'un de ces véritables traquenards dont l'*Agneau Mystique* semble s'être entouré avec une déroutante prédilection. Raison de plus, sans doute, pour couper court à cette nouvelle déformation des faits et ne pas permettre que, à la suite des auteurs, d'autres spécialistes se laissent prendre au piège. Car si leur conclusion s'avérait exacte, il faudrait revoir bien des positions qui semblent désormais acquises et tirer de ce fait nouveau toutes les conséquences qui en découleraient. Or leur conclusion ne paraît pas prouvée : elle n'est que le résultat d'une interprétation fautive des documents.

La démonstration de De Schryver et Marijnissen repose sur quatre arguments, dont deux essentiels et deux complémentaires. Nous désirons les rencontrer les uns après les autres, et essayerons d'en dégager objectivement l'exacte signification.

*

* *

Un acte du 19 mai 1475 stipule toutes les conditions auxquelles les héritiers d'Isabelle Borluut (veuve Joos Vijd) cèdent l'usage de la chapelle familiale à la Chambre de Rhétorique de Ste-Agnès, et précise le désir de celle-ci : *omme te hebbene ende ghebruickene perpetuelick onslieder recht van der cappelle ghefundeert in den crocht van Sente Jans keercke te Ghendt over de cappelle ende tafele gheheeten Joos Vyts.* Le texte distingue bien clairement deux chapelles: d'une part la chapelle de la Chambre de Rhétorique « fondée dans la crypte de l'église St-Jean (=St-Bavon) à Gand » et d'autre part « la chapelle et le tableau appelés Joos Vyd ». On comprend difficilement comment les auteurs sont arrivés à confondre ces deux chapelles différentes, au point même de n'en faire qu'une seule. Sans doute, conformément à l'usage de l'époque en la matière, le style est quelque peu entortillé. La phrase eût gagné en clarté à être formulée comme ceci : *omme te hebbene ende ghebruickene perpetuelick, van der cappelle ghefundeert in den crocht van Sente Jans keercke te Ghendt, onslieder recht over de cappelle ende tafele gheheeten Joos Vyts.*

Dès le 24 avril 1469 [1] la Chambre de Ste-Agnès avait une chapelle dans la crypte, à côté précisément de la chapelle axiale dédiée à la Vierge :

---

[1] *Op. cit.*, p. 7, note 3.

c'est bien d'elle qu'il semble être question dans l'acte de 1475. Elle est signalée afin de rappeler le droit acquis par la Chambre de posséder une chapelle dans le sanctuaire. Par ailleurs, les héritiers Borluut réaffirment qu'ils détiennent seuls tous les droits sur la chapelle Vijd, mais le document n'ajoute pas que cette dernière est située dans la crypte. Le but de l'acte est précisément de transférer à la Chambre de Ste-Agnès une partie de ces droits des héritiers Borluut sur la chapelle Vijd. On peut donc à juste titre donner du passage précité la traduction suivante, non littérale sans doute, ce qui serait superflu, mais bien conforme à sa signification intrinsèque : « Forte de son droit sur sa chapelle fondée dans la crypte (chapelle qu'elle désire abandonner), la Chambre de Ste-Agnès nous a demandé (à nous, les héritiers Borluut) d'avoir et d'utiliser à perpétuité notre droit sur la chapelle et le tableau dénommés Joos Vijd (que la Chambre désire occuper dorénavant) ».

Pareille lecture du texte est d'ailleurs confirmée par un autre acte des archives communales de Gand, rédigé en 1475-76, c'est-à-dire contemporain du précédent. S'il faut admirer la franchise des auteurs de l'avoir rappelé [1], on eût souhaité lui voir réserver une importance qui aurait dépassé une simple parenthèse au bas de l'avant-dernière page de l'étude. En effet ce document parle de manière non équivoque de « ... l'autel de Ste-Agnès dans la crypte de St-Jean, du côté sud, sous la chapelle de Joos Vijd... ».

Après avoir examiné le premier « argument » des auteurs, les conclusions suivantes s'imposent :

1°) De 1469 à 1475-76, la Chambre de Ste-Agnès avait une chapelle dans la crypte, exactement sous la chapelle Vijd.
2°) Par acte du 19 mai 1475 elle obtient des héritiers Borluut l'emploi de la chapelle Vijd.
3°) Ce document ne dit pas que la chapelle Vijd est située dans la crypte.
4°) Un autre document de la même année précise en toutes lettres que la chapelle Vijd était sise dans l'église même.

*
* *

Une convention orale conclue entre les marguilliers de l'église St-Jean et la corporation des boulangers dès le mois d'octobre 1435, et confirmée

---

(1) *Op. cit.*, p. 11, note 34.

de manière officielle par un acte du 31 mars 1439, permet à la dite corporation de disposer désormais de la chapelle située « à l'est du tableau de Vijd ». Etant donné que les héritiers de Marguerite van Ghistele avaient précisément leur droit de sépulture dans cette chapelle, ils se voient assigner un nouvel emplacement à cette fin dans la chapelle Notre-Dame. On chercherait en vain dans cet acte de 1439 la moindre mention de la crypte : « ... *consenteeren den goeden lieden van den neeringhen van den backeren ghemeenlic de cappelle in de Ste Janskerke, naest Joes Vijts cappelle oestwaert*, ... », c'est-à-dire « ... (les marguilliers) consentent aux bons membres de la corporation des boulangers (l'usage) en commun (de) la chapelle (St-Audebert) dans l'église St-Jean, près de la chapelle Joos Vijd, du côté oriental, ... ». Forts de leur interprétation (erronnée) de l'acte de 1475, De Schryver et Marijnissen font une déduction anticipée et gratuite en plaçant de ce fait la chapelle Vijd dans la crypte dès 1435. Même si l'acte de 1475 avait laissé entendre que cette chapelle était effectivement située dans la crypte, il eût été dangereux, exagéré même de vouloir en conclure d'une façon aussi automatique et sans aucune preuve complémentaire, que telle était déjà la situation en 1435.

La seule précision quant à l'emplacement de cette chapelle des boulangers se trouve un peu plus loin dans le texte : ... *over an den hoeghen coer*, « ... en face du haut chœur ». Il serait difficile dès lors de vouloir localiser dans la crypte cette chapelle, et par voie de conséquence aussi celle de Vijd y attenante. Cet obstacle n'arrête cependant pas les auteurs qui, pour l'écarter, font état d'un document du XVIe siècle, dans lequel les mots *hoeghen coer* et *hooghen autaer* signifieraient bel et bien « le (haut) chœur » et « le maître-autel » de la crypte. Il serait tout d'abord intéressant de pouvoir prendre connaissance de ce texte en son entier. Mais, même au cas où la lecture des auteurs s'avérait exacte, on ne pourrait en conclure que ces deux expressions isolées et abusives du XVIe siècle militent en faveur d'une confusion du même ordre dans l'interprétation d'un acte de 1439 ! D'ailleurs, il est peu de sanctuaires où les mots *hoeghen coer* s'appliquent avec autant d'à-propos au chœur principal de l'église proprement dite qu'à St-Bavon ! Alors que, à la rigueur, *hooghen autaer* pourrait encore se comprendre pour signifier le maître-autel d'une crypte, on ne voit vraiment pas comment il pourrait y être question d'un *hoeghen coer?*

Le seul argument apparemment favorable à l'interprétation des auteurs se lit dans le dernier paragraphe de l'acte de 1439 : *Voor mits dat thoyr van vrauwe Mergriete van Ghistele, vrauwe van Calkene, hadden eene stede in de voorseide cappelle achter Joes Vijts taeffele,...*, du fait que le monument funéraire de Marguerite van Ghistele se trouve actuellement dans la crypte, et plus exactement

dans la chapelle située entre la chapelle axiale dédiée à Notre-Dame (1) et celle qu'ils essaient de faire admettre comme ayant été la chapelle Vijd. De plus, la clef-de-voûte de cette chapelle est ornée du blason de la famille van Ghistele.

Une remarque préliminaire s'impose : il n'est pas prouvé par le document en question que le droit de sépulture des héritiers de Marguerite van Ghistele était situé dans la chapelle de celle-ci. Dès lors, l'expression « derrière la chapelle » ou « derrière le tableau » de Josse Vijd ne signifie pas nécessairement « dans la chapelle de Marguerite van Ghistele ». D'ailleurs il eût été si facile de dire « dans la chapelle de Marguerite van Ghistele » plutôt que d'employer cette circonlocution embrouillée et imprécise : « dans la chapelle derrière le tableau de Vijd ». Toutefois on sait que les textes du moyen âge expliquent souvent de manière confuse les choses les plus simples. D'autre part il ne peut certes être exclu à priori que le droit de sépulture des héritiers de Marguerite van Ghistele ait été situé dans la chapelle de cette dernière. Mais avant de pouvoir conclure que cette chapelle et, conséquemment, celle de Vijd étaient réellement situées dans la crypte, il faudrait encore prouver deux choses. En premier lieu il s'agirait de vérifier si le monument de Marguerite van Ghistele, actuellement dans la crypte, se trouve lui-même encore à sa place originale. N'a-t-il pas été déplacé ? Ensuite, est-il bien établi que son blason, visible sur la clef-de-voûte d'une chapelle de la crypte, y a été taillé dès 1431 environ ? (2) Nous verrons plus loin que les auteurs eux-mêmes font état de ces multiples déplacements de confréries et de familles d'une chapelle à l'autre.

Une fois de plus il faut louer l'honnêteté scientifique des auteurs qui n'hésitent pas de rappeler un document de nature à infirmer leurs conclusions, mais on regrettera néanmoins la trop grande discrétion avec laquelle ils présentent cette importante citation (3). Celle-ci réduit à néant l'hypothèse d'une chapelle des boulangers, c'est-à-dire de l'ancienne chapelle de Marguerite van Ghistele, dans la crypte : en effet, en 1623 l'évêque Triest rachète pour lui-même la chapelle des boulangers, sise dans l'église, et non dans la crypte ! De Schryver et Marijnissen veulent minimiser la portée de ce texte non ambigu : à la suite de la campagne iconoclaste, disent-ils, la crypte

(1) Il convient de relever une coïncidence assez fâcheuse dans le cas qui nous occupe : la chapelle axiale de la crypte et la chapelle axiale de l'église étaient toutes les deux dédiées à la Vierge.

(2) Au blason des van Ghistele dans la crypte on peut opposer celui des Vijd sur la clef-de-voûte de leur chapelle traditionnelle dans le déambulatoire.

(3) *Op. cit.*, p. 11, note 34, I°.

fut moins utilisée, et les corporations ont donné la préférence aux chapelles de l'église même. Faisons remarquer au préalable que pareil transfert n'est pas prouvé dans le cas précis de la chapelle des boulangers. Ce mouvement général en faveur des chapelles de l'église à la fin du XVI[e] siècle ne semble pas douteux, mais il comporte une conséquence fâcheuse pour la thèse des auteurs. Car il n'a pu se faire sans lèser les droits établis de ceux qui, jadis, possédaient ces chapelles. On devine sans peine que les premières et principales victimes de ce mouvement furent les vieilles familles, dont la descendance était dispersée, négligente, sinon éteinte. D'où l'on peut se demander, non sans raison, si ce n'est pas à ce moment que le monument funéraire de Marguerite van Ghistele fut descendu dans la crypte, et que son blason fut sculpté sur la clef-de-voûte ?

Mais au fait, est-il même besoin de chercher si loin ? L'acte de 1439 (1435) précise que le droit de sépulture des héritiers de Marguerite van Ghistele est transféré dans la chapelle de Notre-Dame : ...*daer over de kercmeesters hemlieden een ander stede bewijst hebben in Onser Vrauwen cappelle*,... Or elle était à peine décédée en 1431, soit 4 ans avant la convention orale et 8 ans avant l'acte écrit. Cela nous permet de poser quelques questions subsidiaires. Est-il certain que le monument de Marguerite van Ghistele existait déjà en 1435 (1439)? (1). Si oui, ne fut-il pas déplacé à cette occasion ? Si non, ne fut-il pas directement placé dans la chapelle Notre-Dame, assignée partiellement aux héritiers, ou du moins le plus près possible ? A supposer donc que la chapelle de la Vierge désignée par le texte soit celle située dans l'axe de la crypte (2), on est en droit de supposer que le monument funéraire aura été, soit transféré, soit placé d'emblée, dès 1435 (1439), dans la chapelle attenant à cette chapelle Notre-Dame.

Dernier point à éclaircir : pourquoi ce monument funéraire de Marguerite van Ghistele ne fut-il pas alors transféré ou placé dans la chapelle Notre-Dame même, puisque ses héritiers y jouissaient désormais du droit de sépulture ? Le texte précise qu'ils ne reçoivent qu'un droit partiel de sépulture dans cette chapelle. Il est en outre vraisemblable que, en tant que chapelle axiale, c'est-à-dire principale, cette chapelle était déjà à ce point ornée, sinon encombrée de monuments funéraires et autres, qu'il n'y avait plus moyen d'y ajouter encore celui de Marguerite van Ghistele.(3)

(1) Cette question et les suivantes valent aussi pour le blason sur la clef-de-voûte.
(2) Et non celle située dans l'axe de l'église.
(3) Il ne faut pas perdre de vue une autre éventualité dont il fut déjà question ci-devant (p. 305): l'acte ne dit pas textuellement que les héritiers de Marguerite van Ghistele avaient leur droit

Bref, l'examen critique du deuxième « argument » des auteurs appelle à son tour quelques conclusions :

1°) Dès octobre 1435 une convention orale accorde à la gilde des boulangers une chapelle située à l'est de la chapelle Vijd.

2°) Cette convention est ratifiée par écrit le 31 mars 1439.

3°) Le document ne mentionne pas nommément la crypte.

4°) L'expression *over an den hoeghen coer* se rapporte visiblement au chœur particulièrement surélevé de l'église même.

5°) La présence actuelle du monument funéraire de Marguerite van Ghistele dans la crypte est loin de constituer une preuve suffisante pour conclure que la chapelle Vijd elle aussi était sise dans la crypte.

6°) D'ailleurs un acte de 1623 stipule en toutes lettres que la chapelle des boulangers était située dans l'église et non dans la crypte.

*
* *

Il nous reste à examiner les deux arguments accessoires de De Schryver et Marijnissen. Le texte d'Antonio de Beatis ([1]), de 1517, semble leur fournir le premier : *Et in la ecclesia magiore parrochiale che e decta san Iohanne molto bella, quale ha un choro relevato et molto grande, et socto un succorpo quanto tene dicto choro aeroso con molte capelle al torno. A la man dextra de quello è una capella, dove è una tavola*... Traduction : « Et dans l'église paroissiale principale qui est dédiée à saint Jean (et est) très belle, qui a un chœur surélevé et fort grand, et en-dessous une crypte qui soutient ce chœur spacieux avec de nombreuses chapelles tout autour. A la main droite de celui-ci (=de ce chœur) il y a une chapelle, où se trouve un tableau... ».

Les auteurs prétendent que *quello* se rapporte à *succorpo* (crypte). Or le mot *succorpo* n'est qu'une espèce d'incise, destinée seulement à expliquer au lecteur le *choro relevato*. Et d'ailleurs *quello* est trop éloigné de *succorpo:* le mot *choro* au contraire le précède immédiatement, et constitue le sujet principal de toute la phrase précédant *A la man dextra de quello*.

---

de sépulture dans sa chapelle. Car s'il en avait été ainsi, ils auraient vraisemblablement obligé la corporation des boulangers de déplacer le monument funéraire de leur parente défunte dans la chapelle de la Vierge, qui leur était maintenant assignée.

([1]) *Op. cit.*, p. 8.

La conclusion concernant ce troisième « argument » ne laisse, semble-t-il, aucun doute :

Antonio de Beatis, en 1517, situe la chapelle Vijd dans l'église, et non dans la crypte.

Les auteurs signalent enfin qu'au XVI[e] siècle plusieurs textes parleraient d'une « chapelle d'Adam et Eve » dans la crypte, alors que le polyptyque se trouvait certainement déjà à sa place actuelle. Cette appellation, ajoutent-ils, ne peut être expliquée que par une tradition orale dûe à une longue présence de l'*Agneau Mystique* dans la crypte. En vue d'étayer leur argumentation, ils citent partiellement deux textes de 1586 et 1587 ([1]).

Faisons pour commencer une remarque préliminaire : entre 1432 et 1586-87, plus d'un peintre flamand ou autre peut avoir réalisé pour la crypte de St-Bavon un triptyque avec la représentation d'Adam et Eve sur les volets extérieurs. Dans pareil cas, la dénomination de « chapelle d'Adam et Eve » n'inclurait pas encore nécessairement la fondation de la chapelle Vijd dans la crypte !

Examinons maintenant les deux textes présentés par les auteurs. Chose curieuse, il y est question les deux fois d'une chapelle du St-Esprit située dans la crypte : *voor metsen van eenen autaer inden crocht inde h. geest capelle* et *upden autaer vanden h. gheest inden crocht.* Ces mêmes documents parlent de la « chapelle d'Adam et Eve », il est vrai, mais sans ajouter « dans la crypte »: *vande capelle van Adam en Eva* et *upden autaer van Adam en Eva.*

Le quatrième « argument » des auteurs nous oblige lui aussi de conclure que la chapelle d'Adam et Eve, signalée par quelques documents du XVI[e] siècle, n'est pas située dans la crypte.

*

* *

La conclusion générale s'impose d'elle-même : l'emplacement original de l'*Agneau Mystique* dans la crypte de St-Bavon n'est pas prouvé par les documents présentés dans l'ouvrage de De Schryver et Marijnissen.

Ceux-ci admettent que le polyptyque occupe son emplacement actuel depuis 1586-87. Sans doute les troubles iconoclastes de 1566 avaient spécialement mis la crypte sens dessus dessous. On comprendrait donc que

([1]) *Op. cit.*, p. 10.

le polyptyque fut exposé provisoirement dans l'église. Mais les réparations dans la crypte une fois terminées, pourquoi l'*Agneau Mystique* n'est-il pas retourné à son emplacement primitif ?

Les auteurs espéraient découvrir une confirmation de leur théorie par l'examen de la clef-de-voûte de la prétendue chapelle Vijd dans la crypte. Or cet examen ne semble avoir livré aucun résultat positif.

Il serait évidemment intéressant de pouvoir prendre connaissance du texte qui, en 1586-87, doit avoir été maçonné dans l'autel de cette problématique chapelle Vijd dans la crypte. Il serait surtout très utile, et même indispendable et urgent, de disposer enfin d'une monographie sérieuse et complète de la cathédrale St-Bavon à Gand.

Valentin DENIS

Ancienne céramique de carrelage et de revêtement en Belgique

L'art de couvrir une surface est, dans le domaine de la céramique, une discipline à caractère spécifique, qui se distingue nettement de la poterie. Cet art fut cultivé de longue date en Belgique. Il utilisa, au cours des âges, des techniques diverses dont les principales peuvent se classer sous les rubriques suivantes.

1. Mosaïques.
2. Plommets monochromes de formes diverses.
3. Carreaux réguliers en terre cuite glaçurée, présentant souvent un décor incrusté.
4. Carreaux à décor peint sur engobe et sous glaçure.
5. Carreaux et panneaux en faïence, à décor peint sur émail.
6. Carreaux et briques de foyer en terre cuite, décorés en creux ou en relief.
7. Carreaux et revêtements en grès, vernissés ou flammés.
8. Carreaux et plaques en porcelaine, à décor peint et cuit au feu de moufle.
9. Briques d'architecture, façonnées et parfois émaillées.

Nous rencontrerons en Belgique ces différents modes appliqués à l'industrie artistique des revêtements céramiques, mais à des époques différentes et dans des proportions extrêmement variées.

Loin d'être exhaustif, l'exposé qui suit donnera cependant, nous l'espérons, une idée assez exacte des principaux aspects que présente dans nos provinces l'évolution de l'art céramique de surface.

*

* *

Les Romains introduisirent dans nos régions le goût des beaux pavements de type mosaïcal, comme en témoignent par exemple ceux de Jupille et d'Anthée, dont quelques débris ont été recueillis respectivement par le musée archéologique de Liège et celui de Namur. C'est à Trèves que s'est conservé un des plus remarquables pavements de la Belgique romaine. Celui-ci,

datant du III[e] siècle, comporte de grands encadrements de forme carrée, qui contiennent une variété de combinaisons géométriques multicolores. Nous retrouverons encore l'esprit de ce décor, près de mille ans plus tard, dans nos carrelages de l'époque romane.

Cette ténacité extraordinaire de la tradition romaine s'observe, par exemple, dans le carrelage du XII[e] siècle, découvert vers 1895 dans l'ancienne synagogue des Juifs à Louvain et transporté depuis lors au musée archéologique de l'Université (1) (fig. 1). Autour d'un grand carré central, placé en diagonale, s'alignent des rangées de carrés plus petits, bordés de noir et contenant des motifs géométriques divers, parmi lesquels on remarque la grecque, le chevron, le swastika, le triangle et le damier. Tous ces motifs sont composés au moyen de petits plommets monochromes. Les couleurs dominantes sont le jaune et le vert, avec complément de noir et de brun rouge. C'est un décor analogue qu'offre le pavement trouvé à l'emplacement de l'ancienne abbaye de Baudelo à Gand (2). L'ensemble, formé de carrelets en terre cuite engobée et glaçurée, comporte une vaste rosace centrale, entourée de rangées obliques de carrés, où les grecques alternent avec des décors variés. La gamme des couleurs est la même qu'à Louvain.

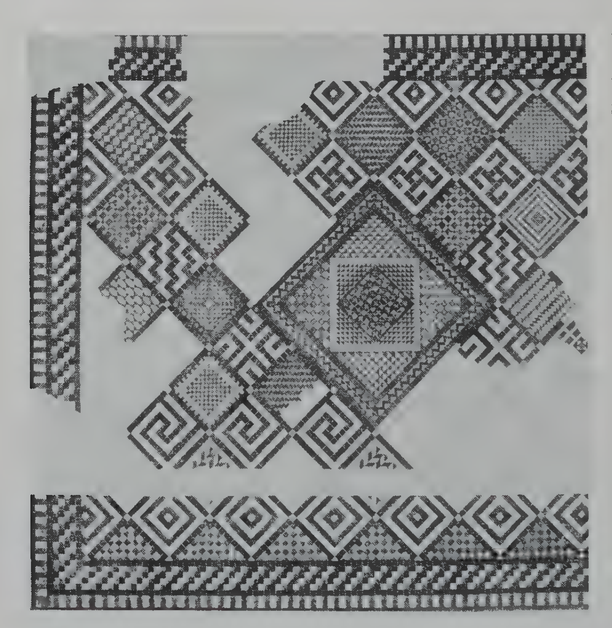


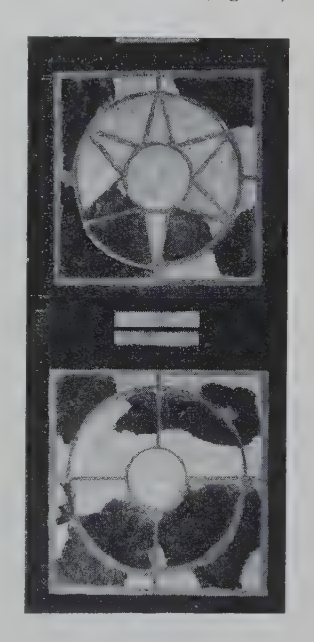
Fig. 1. — Pavement de l'ancienne synagogue de Louvain, XII[e] siècle.

Musée archéologique de l'Université de Louvain.

(1) J. DE BROUWER. *Carrelage ancien conservé au Musée Archéologique de l'Université de Louvain.* Bulletin des Métiers d'Art, Bruxelles, V[e] année, 1905-1906, pp. 283 à 287.

(2) Comte DE LIMBURG-STIRUM. *Pavement en mosaïque de l'Abbaye de Baudeloo à Gand.* Messager des Sciences historiques de Belgique, Gand, 1880, pp. 397 à 412.

Des pavements romans, du même type mosaïcal, ont été retrouvés un peu partout en Belgique : à l'ancienne abbaye de Saint-Michel à Anvers, à l'abbaye de Saint-Bavon à Gand, dans la crypte de la collégiale de Saint-Hubert, dans une dépendance de l'abbaye de Lobbes à Ragnies, etc. (1). Les échantillons provenant de l'église Saint-Sauveur à Harelbeke (fig. 2) nous montrent bien l'emploi des plommets, à calibres géométriques divers, dont l'assemblage formait les pavements de type mosaïcal.



Copyright A.C.L.

Fig. 2.
Plommets formant des décors mosaïcaux, XIIe siècle
Eglise Saint-Sauveur, Harelbeke.

*
* *

C'est problablement à la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle qu'apparaissent en Belgique les premiers carreaux incrustés, comportant un historiage bicolore. Les motifs, imprimés en creux léger dans l'argile rouge, étaient remplis d'engobe blanc, le tout étant alors recouvert d'une glaçure plombeuse légèrement jaunâtre et cuit au four. Au début, chaque carreau représentait un sujet indépendant. Plus tard, on fit également des ensembles décoratifs obtenus par la juxtaposition de plusieurs carreaux.

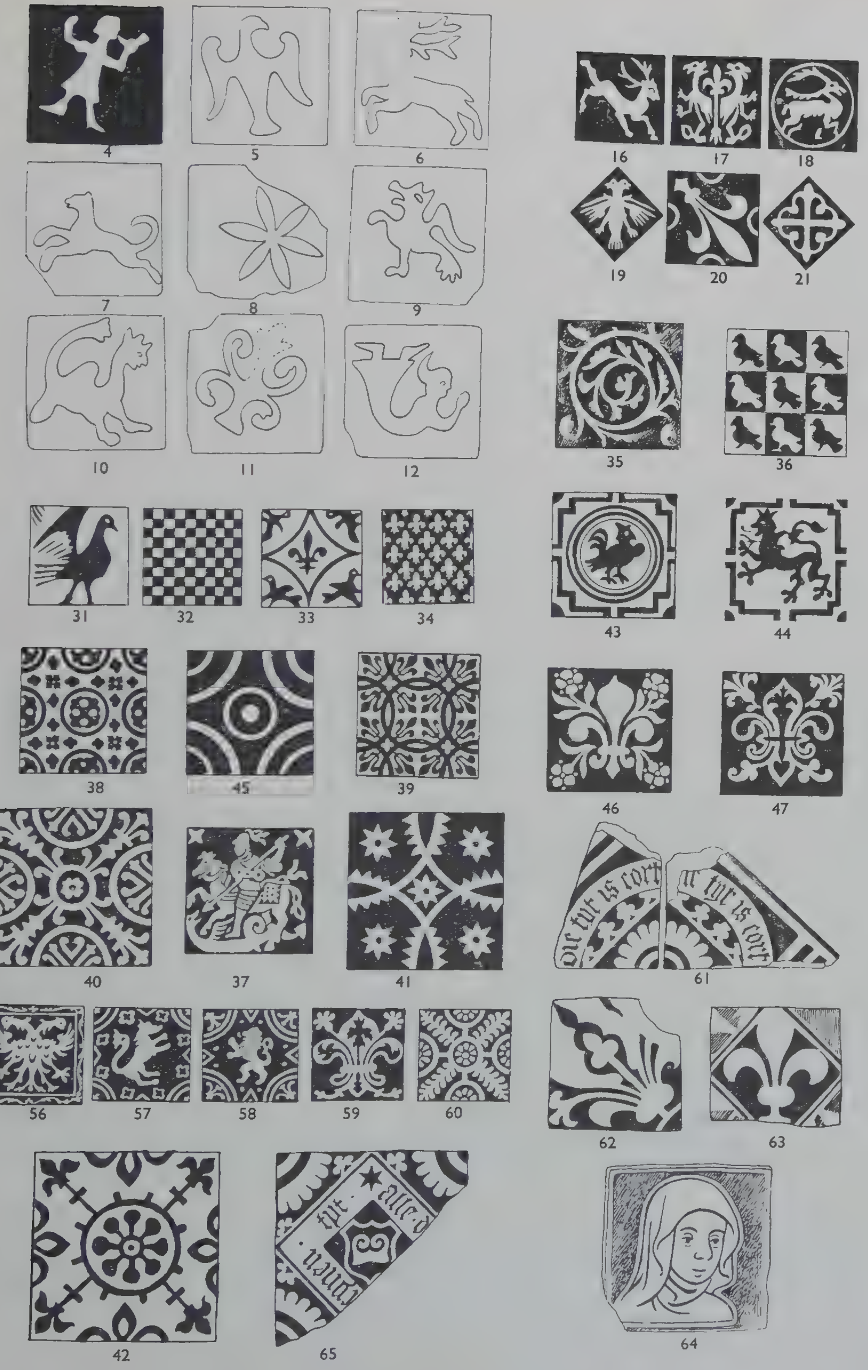
L'art pittoresque des carreaux incrustés, généralisé en Occident, prospéra en Belgique jusqu'en plein XVIe siècle pour se voir alors éclipsé par la concurrence de la faïence stannifère. Tout en s'enrichissant considérablement, au cours de plus de trois siècles, le répertoire des sujets représentés (fig. 3) reste cependant fidèle à certains types. Ainsi, on trouve fréquemment, dès le début, des fleurs de lis et des rosaces ; des aigles, lions, cerfs et chiens ; des animaux fantastiques ; des personnages à cheval, d'autres sonnant du cor ou tenant un écu. On relève aussi des coqs, des sangliers, des acrobates, des sirènes

(1) Voir bibliographie des carrelages médiévaux dans «*Wat weten wij over de Belgische Keramiek, het Gebruiks- en Sier-aardewerk uit ons Land*», Ons Heem, X, nos 3-4, pp. 6 à 8.

Fig. 3. — Choix de carreaux incrustés du XIIIe au XVIe siècle.

1 à 3 Abbaye du Val-Benoît, Liège, XIIIe s.
4 à 12 Ancienne église St Jean-Baptiste des Maisieaux, Nivelles, XIIIe s.
13 Musée du Vieux Cimetière Soignies, XIIIe s.
14 et 15 Eglise Sainte-Gertrude, Nivelles, XIIIe s.
16 à 21 Chapelle dite de la Leugemete, Gand, XIVe s. (d'après Chan. Reusens).
22 à 24 Maison située rue de l'église à Termonde, XIVe s. (d'après P. A. De Maeschalck).
25 à 30 Anciennes maisons à Tournai, XIVe-XVe s. (d'après E. Soil).
31 à 34 Collection Forrer XIVe-XVe s. (d'après R. Forrer).
35 Abbaye de Saint-Bavon, Gand, XVe s.
36 Gruuthuse, Bruges, XVe s.
37 à 39 Tournai, XVe s. (d'après E. Soil).
40 et 41 Château d'Ecaussines-Lalaing, XVe s.
42 Maison détruite en 1940, Tournai, XVe s.
43 à 47 Tournai, fin XVe-début XVIe s. (d'après E. Soil).
48 à 55 Ancienne église du Val-des-Ecoliers, Mons, fin XVe-début XVI s. (d'après G. Decamps).
56 à 60 Collection Forrer, fin XVe-début XVIe s. (d'après R. Forrer).
61 à 65 Carreaux flamands trouvés en Angleterre, fin XVe-début XVIe s. (d'après J.W. Perkins).




4
5
6
16
17
18
19
20
21
7
8
9
10
11
12
35
36
31
32
33
34
43
44
38
45
39
46
47
40
37
41
61
56
57
58
59
60
62
63
42
65
64

et bien d'autres fantaisies. Les décors floraux stylisés abondent de plus en plus et donnent lieu à maintes combinaisons heureuses. Le swastika, l'étoile, le fleuron, la torsade, le damier et autres éléments géométriques interviennent aussi plus ou moins fréquemment.

Souvent les mêmes sujets se retrouvent dans diverses localités, tant flamandes que wallonnes. Ainsi on rencontre des carreaux représentant Saint Georges terrassant le dragon au château d'Ecaussines-Lalaing, à l'hôpital Saint-Jean à Damme et à Tournai. Les historiages de ces carreaux présentent de légères variantes : à Ecaussines et à Tournai, le cavalier porte une ample écharpe qui flotte au vent, alors que cet élément manque à Damme. Ceci prouve qu'un modèle initial commun avait servi à la confection de différents moules ou matrices pour des productions en séries.

Si le répertoire des décors épigraphiques est relativement restreint, par contre certaines inscriptions eurent une vogue considérable. Ainsi, on a retrouvé à Gand, à Termonde, en Hollande et jusqu'en Angleterre des carreaux du type formant, par la réunion de quatre exemplaires, l'inscription « Die tyt is cort. Die doot is snel. So doe di wel. Wacht U van Sonde ».

Quoique les carreaux incrustés, fabriqués en Belgique, n'aient pas égalé au point de vue artistique certaines œuvres étrangères, comme le célèbre carrelage de l'abbaye anglaise de Chertsey, il faut reconnaître toutefois qu'ils restèrent fidèles, dans leurs décors, à une stylisation saine et savoureuse. Leurs modestes auteurs réalisèrent plus d'une fois des effets décoratifs étonnants, comme à l'abbaye montoise du Val des Ecoliers (1). La dalle octogonale en terre cuite incrustée, représentant un banquet et publiée par Eugène Soil(2), témoigne du talent déployé dans certains ateliers tournaisiens du XVe siècle. Un carrelage à la fois soigné et pittoresque, datant déjà du début de la Renaissance, est exposé dans le trésor de l'église Saint-Sulpice à Diest. Il est formé de carreaux décorés de sujets divers, encadrés chacun d'un double anneau et représentant, entre autres, des bustes de femmes, guerriers ou fous de cour, des angelots, des aigles bicéphales, des animaux divers, un ours jouant du tambour, des mains unies, des écussons, etc.

Phénomène curieux, cet art des carreaux incrustés et glaçurés, tels que l'archéologie nous en restitue d'abondants vestiges en Belgique du

---

(1) Gonzalès Decamps. *Notre-Dame du Val-des-Ecoliers, prieuré, ensuite abbaye de chanoines réguliers de l'Ordre de Saint Augustin, à Mons.* Annales du Cercle Archéologique de Mons, tome XIX, 1886, pp. 187 et 188, planche face à la page 192.

(2) Eugène Soil. *Potiers et Faïenciers tournaisiens.* Tournai, 1886, p. 88 et planche VII.

XIII[e] au XVI[e] siècle (1), n'est pour ainsi dire pas évoqué dans les tableaux de nos Primitifs Flamands. Ceux-ci leur préféraient, pour la bonne économie de leurs compositions, des pavements moins papillonnants, souvent en simples damiers ou en marqueteries de marbre (2). Les carreaux peints par les Van Eyck, en bleu et blanc, sur plusieurs de leurs tableaux (3) sont vraisemblablement inspirés des azulejos de Valence. L'entrelac, entre autres, qui orne certains carreaux du « Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue », a son prototype dans des azulejos fabriqués à Manisès au XV[e] siècle (4).

Les créateurs de nos belles tapisseries du début de la Renaissance affectionnent eux aussi la représentation de dalles ou marqueteries de marbre, de tapis et même de damas recouvrant le sol des intérieurs. Sur la tapisserie de l'Histoire de Judith, fabriquée à Tournai au début du XVI[e] siècle et

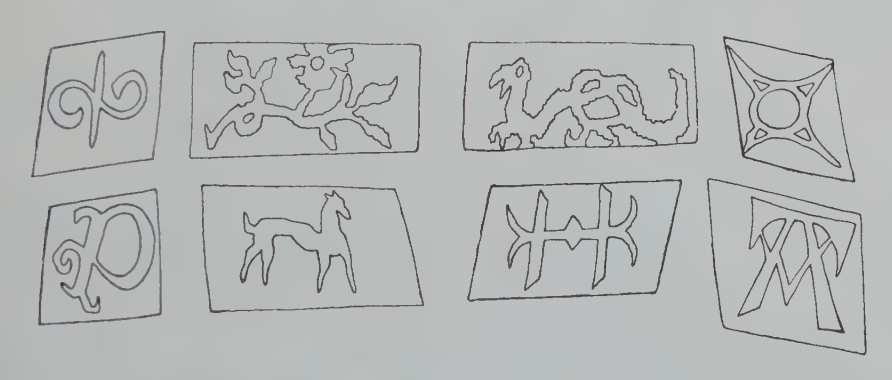


Fig. 4. — Détails du carrelage représenté sur la tapisserie de l'Histoire de Judith et Holopherne, Tournai, début du XVI[e] siècle.

Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

---

(1) On a trouvé de ces carreaux à Aulne, Bruges, Eename, Floreffe, Forest, Gand, Liège, Mons, Namur, Nivelles, Orval, Poilvache, Saint-Trond, Soignies, Termonde, Tournai, etc.

(2) Les luxueux pavements de marbre n'étaient pas fréquents en Belgique. Gilles d'Orval signale au XIII[e] siècle un beau pavemant en marbre à la cathédrale Saint-Lambert à Liège (A.G.B. Schayes. *Histoire de l'Architecture en Belgique*, 2 [e] édition, Bruxelles, 1853, T. I, p. 250, note 4). Ce ne fut qu'à partir du XVI[e] siècle que, grâce aux importations d'Italie, par le port d'Anvers, l'emploi du marbre, exceptionnel jusqu'alors, se répandit en Belgique (Oda Van de Castyne. *L'Architecture privée en Belgique dans les centres urbains aux XVI[e] et XVII[e] siècles.* Acad. Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Coll. in 4°, 2[e] série, tome IV, Bruxelles, 1934, p. 39).

(3) Polyptyque de l'Agneau Mystique, Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue, Vierge du Chanoine Van der Paelen.

(4) Manuel Gonzalez Marti. *Ceramica del Levante Español.* Barcelone, 1952, T. II, fig. 478 et T. III, pp. 587 à 595.

recueillie par les Musées Royaux de Bruxelles, nous voyons cependant un carrelage à décor incrusté, comportant des animaux fantastiques, des branches fleuries, des lettres et des motifs géométriques (fig. 4). Ce décor présente toutefois des tons fantaisistes : rouge et blanc, bleu et blanc, bleu et rose, jaune et blanc. Sur la tenture de l'Histoire de Jacob, attribuée à l'invention de Bernard Van Orley, nous trouvons une prodigalité de marbres variés, mais aussi de grands carreaux où des aigles bicéphales se détachent en bleu sur fond blanc.

Il est intéressant de noter que l'historiage des carrelages incrustés ne comporte guère que des sujets profanes ou décoratifs et à peu près jamais des sujets proprement religieux ([1]), quoiqu'étant souvent destinés à des églises ou des abbayes. C'est intentionnellement d'ailleurs qu'on évitait, comme l'avaient recommandé entre autres Saint Bernard et Saint Charles Borromée, de représenter des images ou symboles du culte sur des carreaux qu'on foulait au pied et qui se souillaient constamment.

L'importance de la fabrication en Belgique des carreaux incrustés est mis en lumière par le fait qu'on en exportait à l'étranger. Déjà en 1375 John Digges, recteur de Bishopsbourne, commandait un stock de carreaux flamands (« tegulas de Flandres ») pour en paver le chœur de l'église de Barham, près de Canterbury ([2]). D'autre part, on a retrouvé à Londres plusieurs carreaux incrustés d'origine flamande, datant du début du XVI[e] siècle.

Au XIII[e] siècle déjà le trafic fluvial sur l'Escaut entre la Belgique et la France comportait des « quariaus » ([3]) et l'on sait d'autre part qu'à Tournai la fabrication des carreaux de pavement fut très prospère ([4]). A Liège aussi, métropole mosane, l'industrie des carreaux incrustés se développa du XIV[e] au XVI[e] siècle ([5]).

Nous verrons qu'à côté de cette production ([6]), courante tant en Wallonie qu'en Flandres, on connut encore en Belgique au Moyen Age un genre plus luxueux de carreaux en céramique.

([1]) Saint Georges terrassant le dragon est une figure qui tient encore plus de la légende héroïque que de l'hagiographie.

([2]) J.W. Perkins. *Late mediaeval Flemish inlaid tiles in England.* The Antiquaries Journal, 1938, Vol. XVII, pp. 442 à 444, planches XCV et XCVI.

([3]) A. Van Lokeren. *Histoire de l'Abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de Saint-Jean à Gand.* Gand, 1855, pp. 109 et 219.

([4]) Eugène Soil, op. cit., pp. 54 à 108.

([5]) Renseignement fourni par M. E. Gadeyne de Liège.

([6]) Peuvent aussi être qualifiées de céramiques de revêtement les plaques et niches de foyer en terre cuite glaçurée recouvrant les cheminées des appartements, selon une mode répandue surtout

*
* *

Les archives (1) nous révèlent que c'est à un prêtre, messire Pierre Cazier, que Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, confia en 1387 la mission de « faire et ouvrer des paintures sur pavemens ». L'affaire fut conclue en présence de Melchior Broederlam et, pour la réaliser pratiquement, il fut fait appel à deux artisans yprois, Jehan du Moustier et Jehan le Voleur. Ceux-ci, n'ayant pu rester longtemps en bonne intelligence, se séparèrent

a

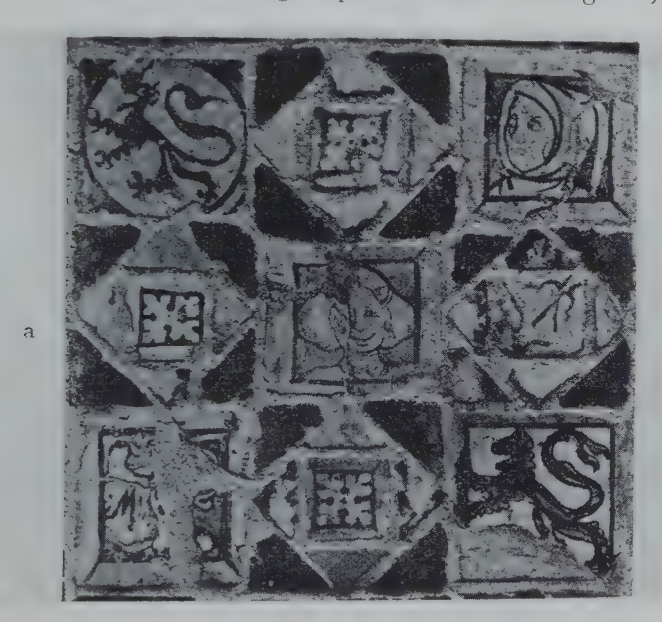


Fig. 5. — Carreaux peints sur engobe, provenant de la cathédrale d'Utrecht, fin XIVe siècle.

D'après Eelco M. Vis et Commer de Geus, Altholländische Fliesen, Amsterdam, 1933, Vol. II, planche 1.

---

en Allemagne méridionale, en Suisse et au Tyrol, du XIVe au XVIe siècle. Les ouvertures des niches présentaient souvent la forme de rosace ou de fenêtre ogivale. On a trouvé des niches du premier type à Tournai et à Solre-sur-Sambre, et du deuxième type à Arlon, Marche, Durbuy, Binche. Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire possèdent un spécimen du deuxième type, glaçuré en vert et portant l'inscription en relief « Ave Maria ».

(1) Chanoine Dehaisnes. *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle.* Lille, 1886, pp. 644, 683, 700, 713, 721, 769, 782 et 794.

en 1391, le premier poursuivant son travail à Ypres tandis que le second s'installait à Hesdin, avec ordre de « livrer autant du dit ouvraige qu'il poira faire ». Cet ouvrage consistait en « quarriaux pains et jolis, pains à ymaiges et chiponnés, pains à devises et de plaine couleur » ([1]). Le duc avait décidé que l'exécution des dits carreaux serait faite suivant les ordonnances de son « amé vallet et paintre, Melcior Broederlain ». On peut attribuer à l'art de ces artisans yprois des produits analogues aux carreaux de la fin du XIVe siècle découverts en 1924 à la cathédrale d'Utrecht et déposés depuis lors au Central Museum de cette ville (fig. 5). Le décor de ces carreaux est tracé en noir sur engobe blanc et peint en jaune et vert. Il comporte des figures diverses, telles que des têtes de moines, des têtes de femmes souriantes, des musiciens, des aigles et lions héraldiques, des oiseaux, cerfs, dragons, lis, feuilles, rosettes et motifs géométriques. On est certain à l'heure actuelle que ces décors ne sont pas peints sur émail stannifère, comme on l'avait cru, mais sur engobe ainsi que l'a démontré une analyse chimique récente ([2]). Le mécénat des ducs de Bourgogne ouvrit ainsi la voie aux développements ultérieurs de l'art pictural appliqué aux pavements ([3]), art qui ne prendra son plein essor que sur émail.

*
* *

La terre cuite émaillée, si pas la faïence stannifère, fut fabriquée en Belgique dès le XVe siècle, comme le prouve un acte de 1442 où il est fait mention, dans la gilde de Saint-Luc à Anvers, de deux catégories de céramistes: les potiers (« pottenbakkers ») et les faïenciers (« geleiers ») ([4]).

([1]) Il parait très probable qu'il s'agit ici de peinture sur engobe blanc (mezza-majolica) et non sur émail, comme certains auteurs l'ont affirmé.

([2]) Le résultat de cette analyse a été publié par l'ingénieur H.W. Mauser dans l'ouvrage de C.H. de Jonge, *Oud-Nederlandsche Majolica en Delftsch Aardewerk*. Amsterdam, 1947, p. 10.

([3]) Le Musée Gruuthuse à Bruges a recueilli des fragments de carreaux de l'époque gothique (XVe siècle?), décorés de peintures représentant entre autres une herse et des couleuvrines (fig. 6). Au Musée de l'Abbaye de Saint-Bavon à Gand on trouve également des fragments de carreaux médiévaux en terre cuite rouge, enduite semble-t-il d'engobe. Les décors, comprenant des feuillages gothiques, appareil de briques, quadrilobes, draperies angulaires, tête voilée, monstre tirant la langue, sont tracés en violet-grisâtre et rehaussés de vert clair sur fond blanc.

([4]) Baron J.C.E. van Ertborn. *Geschiedkundige Aentekeningen aengaende Ste-Lucasgilde*. Anvers, 1822, p. 6. Nous ignorons si les « geleiers » anversois du XVe siècle ont produit de la véritable faïence ou seulement de la « demi-majolique » (mezza-majolica). En 1482, un délégué zélandais est envoyé à Anvers pour acheter des carreaux de pavements destinés à la salle d'honneur de l'hôtel de ville de Middelbourg. Ce renseignement, fourni par J. Kalf dans Exuli page 75, nous est signalé par M. J. Squilbeck. Il parait probable que ces carreaux soient dûs aux geleiers plutôt qu'aux pottenbakkers.



Copyright A.C.L.

Fig. 6. — Fragments de carreaux d'époque gothique,
à décor peint sur engobe.
Bruges, Musée Gruuthuse.

Il faudra pourtant attendre l'arrivée de majolistes italiens qui s'établissent à Anvers au début du XVIe siècle, pour voir prospérer dans cette ville l'industrie artistique de la faïence stannifère. Ces émigrés ont à leur actif deux beaux pavements de style italo-flamand, l'un exécuté pour le château The Vyne en Angleterre, l'autre placé en 1532 à l'abbaye d'Herkenrode dans le Limbourg (Fig. 7). Le décor polychrome de ces pavements comporte des bustes de personnages, des animaux et des rosaces, dans un entourage décoratif de rinceaux et de stylisations florales. Dans la chapelle du château de Rameyen, près de Lierre, on trouve aussi un petit pavement d'origine

anversoise mais de style assez différent, où s'étalent des guirlandes de fleurs et de fruits.



Copyright A.C.L.

Fig. 7. — Carreau peint sur émail, provenant de l'abbaye des Dames Nobles à Herkenrode, 1532.

Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

La mode cependant tend bientôt à négliger les pavements de luxe pour porter ses faveurs aux revêtements muraux, dont deux importants exemples ont été conservés : d'une part, le grand tableau de 1547 composé de 98 carreaux et représentant la Conversion de Saint Paul (au Musée Vleeshuis d'Anvers) ; d'autre part, les tableaux pariétaux en carreaux de faïence, peints par le maître anversois Jan Van Boghaert en 1558 dans le palais des ducs de Braghance à Vila Viçosa au Portugal et représentant des scènes de la vie de Tobie. Plusieurs innovations marquent ces nouvelles œuvres anversoises : l'emploi du manganèse s'ajoute à l'ancienne gamme des quatre couleurs initiales (bleu, jaune citrin, ocre jaune et vert) ; les décors de style Floris sont introduits; la position verticale des tableaux se prête à l'interprétation des scènes bibliques. Malgré la lente décadence de la faïence anversoise, que provoquent les guerres de religion et qui se consommera après la période rubénienne, nous voyons encore les sujets bibliques rester en vogue dans les petits tableaux pariétaux de douze carreaux fabriqués en séries vers la fin du XVIe siècle.

*
* *

Après le déclin des faïenceries anversoises, la Belgique parait ne plus guère s'intéresser à la céramique de revêtement. C'est à cette époque que monte en flèche l'industrie faïencière hollandaise. Celle-ci exercera une influence prépondérante sur les nouvelles faïenceries fondées en Belgique à partir du milieu du XVIIe siècle, tout en conservant une espèce de monopole dans la fabrication des carreaux en faïence. C'est, en effet, ce que nous observons tant dans les Flandres qu'à Tournai et à Bruxelles.

A Gand, les faïenceries locales tentèrent parfois d'imiter les carreaux de revêtement, importés en masse aux XVIIe et XVIIIe siècles, de Delft et surtout de Rotterdam, pour orner les demeures flamandes (fig. 8). Celles-ci conservent encore d'assez nombreux revêtements en carreaux hollandais. On en trouve, par exemple, à Eeklo, Adegem et Sinte-Margriete, où un tableau formé de six carreaux polychromes, représentant une horloge, provient de la fabrique rotterdamoise de Joannes Van der Wolk (1), cité de 1784 à 1807 (2). A Maldegem aussi, une cheminée a conservé toute sa garniture de carreaux hollandais: deux tableaux polychromes, représentant respectivement Guillaume V d'Orange-Nassau et son épouse Wilhelmine, y sont entourés de carreaux manganèse à sujets bibliques. Ce bel ensemble (3) ne remonte pas au delà de 1767, date du mariage de ces souverains.



Copyright A.C.L.

Fig. 8. — Carreau en faïence de Delft ou imitation flamande, à décor représentant l'Apocalypse, XVIIIe siècle.

Couvent des Pères au Béguinage, Tongres.

(1) El. Dhanens. *Wandtegeltjes*. Bruges, 1947, p. 11.
(2) A. Hoynck van Papendrecht. *De Rotterdamsche Plateel- en Tegelbakkers en hun product*, 1590-1851. Rotterdam, 1920, p. 120 et p. 329.
(3) El. Dhanens. op. cit., pp. 16 et 17.

Il est possible que la faïencerie fondée à Gand en 1654 par le Hollandais Pierre-Tobie Stokhollem, comprenait dans sa fabrication des carreaux de revêtement, mais nous ne possédons aucun indice à ce sujet. Nous savons, par contre, qu'à Bruges, Pierre de Brouwere avait en 1764, dans le personnel de sa manufacture, deux spécialistes « faiseurs de carreaux à la façon de Hollande » (1). Il est cependant matériellement impossible de distinguer la modeste production locale de l'étrangère, qui fut toujours prédominante. Dans de rares cas, lorsque par exemple les portraits des souverains hollandais sont remplacés par ceux de l'impératrice Marie-Thérèse et de son époux François I, on peut présumer qu'il s'agit de carreaux flamands. Seuls les sujets peuvent aider à la discrimination de carreaux qui, en Flandre comme en Hollande, avaient le même style et étaient composés en grande partie d'argile provenant de Bruyelles près de Tournai.

A Tournai aussi les carreaux hollandais dominaient la production locale. Celle-ci semble d'ailleurs n'avoir comporté que des carreaux de pavement et non de revêtement. En effet, les carreaux de revêtement dits «tournaisiens» de l'époque baroque, publiés par Eugène Soil, archéologue de renom, sont absolument semblables aux productions polychromes originaires des Pays-Bas septentrionaux (2). On est en droit de se demander s'il ne s'agit pas, en fait, de carreaux importés de Hollande au XVIIe siècle et non fabriqués à Tournai par copie servile. S'il semble que Fauquez ait produit, au début du XVIIIe siècle, certains carreaux de revêtement, motivés ou marbrés, plus tard, en tout cas, l'importante manufacture tournaisienne de Peterinck parait avoir négligé complètement la faïence de revêtement.

En 1935 on a retrouvé dans le sous-sol bruxellois, rue d'Anderlecht, des fragments de plats et d'assiettes à décor sino-hollandais datant de la 2me moitié du XVIIe siècle. Parmi ces tessons, attribués à un des deux faïenciers établis à Bruxelles à cette époque, ne se trouvait aucun carreau. Plus tard, les faïenciers bruxellois du XVIIIe siècle ne paraissent pas non plus s'être hasardés à faire concurrence aux carreaux hollandais.

---

(1) Armand Julin. *Les grandes Fabriques en Belgique vers le milieu du XVIIIe siècle.* Mémoires couronnés de l'Acad. Royale de Belgique, T. 63, 1903, p. 44.
Le Musée Gruuthuse à Bruges a recueilli quelques curieux carreaux en faïence, représentant des sujets maritimes : angelot voguant sur un dauphin, barque de pêche, amas de récifs. Ce qui est bizarre c'est que ces motifs, de style fort rustique, peints en bleu et ocre jaune, figurent sur une mer d'un vert vif. On se demande s'ils proviennent de Hollande ou s'ils ne seraient pas de fabrication brugeoise.

(2) Comparez Eugène Soil, op. cit., planche XI, et Eelco M. Vis et Commer de Geus, *Altholländische Fliesen*, I, Leipzig, 1926, planches 13, 14, 15, 37 et 47.

Même les plaques, comme celle publiée par G. Dansaert [1], sont exceptionelles à Bruxelles.

Nous constatons donc que les grandes faïenceries stannifères belges des XVIIe et XVIIIe siècles n'ont pas réussi à se mesurer efficacement avec leurs concurrentes hollandaises dans le domaine de la céramique de revêtement. Aucun effort dans ce sens ne fut non plus tenté par les importantes fabriques de faïence fine, fondées en Belgique pendant le dernier quart du XVIIIe siècle, à Andenne, Liège, Namur et Nimy. C'est à peine si, dans les notes techniques de Joseph Boussemart, nous trouvons quelques indications concernant la fabrication de carreaux émaillés en blanc.

*

* *

A côté des revêtements hollandais ou de style hollandais, qu'on peut appeler « classiques », il est un fait pourtant qu'il y eut, en Belgique, de petites productions plus ou moins éphémères de carreaux de genres tout différents.

Ainsi, le spécialiste allemand, R. Forrer, a publié, comme étant de fabrication belge de la fin du XVIIe siècle (« eine Specialität Belgiens »), trois carreaux de revètement à décor inspiré nettement de l'art persan (fig. 9) [2]. Le premier est orné d'incrustations de colorations rouge, brune et verte; les deux autres présentent

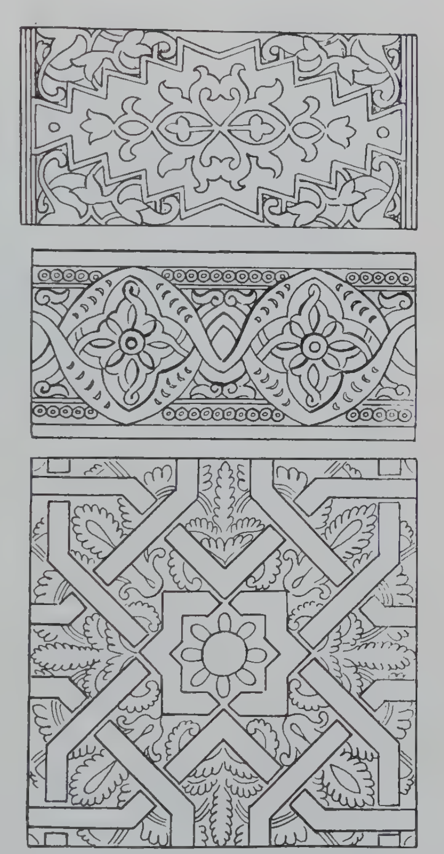


Fig. 9. — Carreaux à décor d'influence persane, Belgique (?) fin XVIIe siècle(?).

D'après R. Forrer, Geschichte der Europäischen Fliesen-Keramik, Strasbourg, 1901, planche LXI.

(1) G. Dansaert. *Les Anciennes Faïences de Bruxelles.* Bruxelles, 1922, planche XX.
(2) R. Forrer. *Geschichte der Europäischen Fliesen-Keramik vom Mittelalter bis zum Jahre* 1900. Strasbourg, 1901, p. 52 et pl. LXI.

un décor en léger relief coloré, sous glaçure jaunâtre. Il est regrettable que l'auteur ne mentionne pas l'origine précise de ces étranges échantillons, qui appartiennent à sa collection personnelle. Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire ont recueilli deux fragments trouvés à Bruges (fig. 10), qui semblent pouvoir se rattacher, par leur décor de style persan, à cette classe céramique exceptionnelle. Le premier fragment est décoré d'arabesques, en blanc, jaune de Naples, ocre jaune, grenat, vert et noir sur fond bleu lapis ; le second comporte, dans une mandorle, un entrelac et des feuillages persans stylisés, en blanc, ocre jaune, ocre brune, bleu vif, vert et noir. Il nous parait pourtant difficile d'admettre que cette classe de céramiques puisse appartenir à la fin du XVIIe siècle. On l'attribuerait plus volontiers au XIXe siècle !

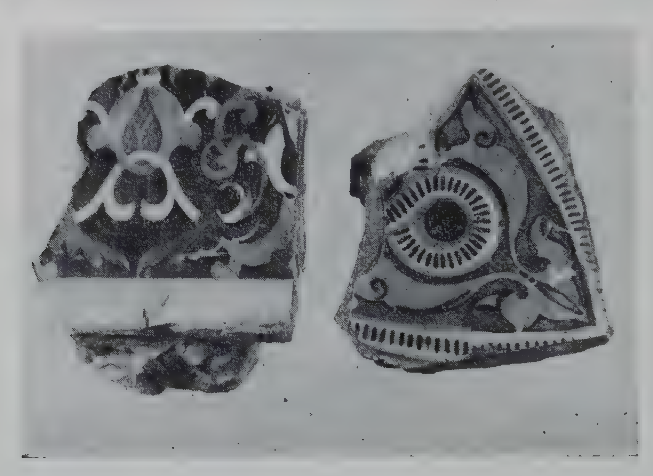


Fig. 10. — Deux fragments de carreaux à décor d'influence persane, provenant de Bruges.

Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

Un autre genre de carreaux de revêtement, qui cette fois appartient certainement au XVIIe siècle, est attribué par certains archéologues belges aux débuts de la fabrication de Thourout. Le décor de ces carreaux est peint sur engobe et glaçuré, parfois il s'accompagne de traits gravés dans l'engobe. Le catalogue de 1933 de l'ancien Musée Frans Claes à Anvers mentionne plusieurs carreaux attribués à Thourout (1). De même, le catalogue du Musée Archéologique de Gand signale en 1891 des carreaux de foyer

(1) Musée Frans Claes, « De Gulden Spoor ». Anvers, 1933, 1re partie : no 1384, carreaux émaillés brun, jaune et vert, 17e siècle ; no 1385, 13 carreaux émaillés brun et jaune : fleur de lys, lion, etc., 17e siècle ; no 1386, 6 carreaux similaires, 17e siècle ; no 1387, 4 carreaux émaillés : fond brun et décor jaune à lion, 17e siècle.



en terre cuite dite de Thourout, dont l'un porte la date de 1632 (1). Aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles nous trouvons aussi cinq carreaux de ce type (fig. 11). Ils sont décorés en vert, jaune de Naples et rouge-orangé, au moyen de barbotine formant léger relief et laissant certains détails dans le ton rouge-brique de la pâte. Les sujets représentent un homme coiffé d'un chapeau à grande plume flottante, une scène galante, un personnage sonnant du cor, un lion et des fleurs. Tous ces carreaux sont datés 1632. Quoique provenant de la collection Joan d'Huyvetter de Gand, leur origine flamande (2) n'est pas certaine, car il n'est pas exclu qu'ils aient été fabriqués en Allemagne.

(1) Herman van Duyse. *Museum van Oudheidkunde der Stad Gent, beschrijvende catalogus.* Gent, 1891 : nr 624. Baksteen voor den haard van eenen schoorsteen. Gele aardverf, gedeeltelijk met lijnen geteekend en gekleurd met loodglazuur. Versiersel : een engel. Datum 1632. Torhoutsch fabrikaat. Nr 625. Tichelsteenen van zelfden aard, versierd met rechtstaande leeuwen. Dergelijke tichelsteenen werden nog voor een dertigtal jaren bij Torhout vervaardigd. Nr 626. Tichelsteenen in zelfden aard, versierd met eene groote leliebloem.

(2) Il est plus prudent de parler ici d'une origine flamande en général que de localiser cette origine à Thourout. On a eu tort, comme on le constate à présent, de restreindre à la seule localité de Thourout une industrie d'art qui fut en honneur dans un certain nombre de communes flamandes, comme Gand et Bruges, et qui prit un grand développement aux XVIIIe et XIXe siècles.
Signalons cependant que, dans son article «Over Torhouts Aardewerk» paru en mars 1954 dans la revue « West-Vlaanderen », A.M. Botte parle de certains documents d'archives selon lesquels il y aurait eu à Thourout, pendant la première moitié du XVIIe siècle, un important débit de carreaux de foyer (haardtegels), qui auraient été exportés à l'étranger, entre autres en Angleterre. Ces carreaux auraient été fabriqués par les potiers Boens, dont la manufacture fut reprise au XVIIIe siècle par les Willemijns et au XIXe siècle par les Maes. Cette fabrication, à Thourout, de carreaux de revêtement parait avoir décliné ou disparu pendant la seconde moitié du XVIIe siècle devant la concurrence des carreaux en camaïeu bleu d'origine hollandaise. Rien

Fig. 11. — Carreaux à décor gravé et peint sur engobe. Flandres ou Allemagne, 1632.
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

Au début du XVIIIe siècle, la faïence hollandaise atteignait son apogée. Nous avons vu que les grandes faïenceries belges ne purent lutter efficacement contre cette redoutable concurrence dans le domaine des carreaux de revêtement. Seuls des genres économiques et rustiques avaient quelque chance d'être appréciés sur les marchés locaux. Certains vestiges de ces modestes fabrications du XVIIIe siècle subsistent encore. Ainsi, les Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles ont recueilli sept carreaux décorés au sgraffito, avec rehauts verts et rouges, sur engobe jaunâtre, auxquels on peut attribuer une origine flamande ou limbourgeoise. Ces carreaux, dont les décors sont fort savoureux, représentent respectivement un oiseaux entre des rinceaux



Fig. 12. — Carreaux à décor gravé et peint sur engobe.
Flandres ou Gennep, 1735.
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

---

ne nous permet de dire que les carreaux de 1632, reproduits ici, proviennent de Thourout dont les produits étaient peut-être tout autres.
Comme Thourout appartenait aux seigneurs de Wynendaele, il est fort possible que ses produits s'apparentèrent plus ou moins à ceux d'autres manufactures situées dans les domaines des mêmes seigneurs, comme à Bergen-op-Zoom, Gennep et Clèves. Cependant, à coté du groupe «Thourout-Wynendaele», il y eut encore, en Flandre, bien d'autres poteries.

avec la date 1735, un grave majordome, deux maréchaux ferrants au travail, un moine, un berger accompagné d'un chien et de quatre moutons superposés, une femme offrant une fleur dans chaque main et deux oiseaux affrontés (fig. 12). Le legs Lhoest a fourni aux mêmes musées un carreau de revêtement de type analogue, décoré en jaune, vert et brun d'un groupe représentant un roi et sa mère se donnant la main, avec l'inscription «Dat is denKonnick met sin Mooduer».

De petites fabriques wallonnes s'essayèrent aussi à produire des céramiques de pavement ou de revêtement. Nous trouvons aux Musées Royaux de Bruxelles deux carreaux de revêtement fabriqués par le sieur Lambot à Merbes-Poteries (Hainaut) vers 1760-1770. Ils représentent respectivement un coq avec des fleurs et une figure décorative étoilée. Le dessin est gravé au trait dans la terre rouge et est rehaussé au moyen d'un ton brun-verdâtre sous glaçure jaunâtre (fig. 13).



Copyright A.C.L.

Fig. 13. — Carreaux à décor gravé et rehaussé de gla.ures colorées. Merbes-Poteries, vers 1760-1770.

Coll. de Moerloose, Bruxelles.

Un document des archives tournaisiennes (1) nous apprend qu'en 1714 on fabriquait des carreaux de pavement à Antoing, Gand, Lille, Mortaigne et Tournai. Il s'agit vraisemblablement de produits d'usage courant, comme deux carreaux rouges, datés respectivement de 1722 et 1748, acquis en 1889 par les Musées Royaux d'Art et d'Histoire. On sait, d'autre part, que des carreaux imitant le marbre et le jaspe étaient fabriqués à Tournai pendant la première moitié du XVIII[e] siècle (2).

*

* *

En plus des carreaux en faïence hollandaise et de leurs contre-façons

(1) Eugène Soil, op. cit., pp. 72 et 73.
(2) Ibid., p. 107.

et à côté des carreaux en terre cuite de caractère folklorique ou commun, on ne relève pas en Belgique, avant le XIXe siècle, d'autres genres importants de céramique de revêtement, à part les briques de foyer ou de façade.

L'entourage immédiat des taques, dans le fond des âtres, a toujours été un domaine réservé aux briques de foyer. Celles-ci forment un genre à part, presque toujours motivé en relief dans une terre cuite, rouge ou noire, non recouverte de glaçure [1]. On a fabriqué en Belgique, du XVIe au XVIIIe siècle, spécialement à Liège, une grande variété de ces briques de foyer. Les sujets, estampés en relief, représentent souvent des armoiries de différents princes-évêques liégeois, des scènes bibliques (fig. 14), des bustes de personnages, des animaux, des éléments végétaux ou décoratifs, variant suivant la mode du temps. Ainsi le phénix dans un entourage de style Louis XV est très abondant au XVIIIe siècle.



Copyright A.C.L.

Fig. 14. — Brique de foyer en terre cuite. Liège (?) XVIIe siècle.

Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

Il faut distinguer les briques de foyer belges, dont les faces décorées ont généralement la forme rectangulaire, des carreaux de revêtement de type allemand, décorés eux aussi en relief, mais de forme habituellement carrée et plate. Ces carreaux furent importés et sans doute imités en Belgique. Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire en possèdent une collection abondante et on en trouve encore deci delà dans divers musées. Un spécimen fort ancien, portant des lettres gothiques et conservé à l'abbaye de Saint-Bavon à Gand, semble remonter au XIVe siècle (fig. 15). Au château d'Ecaussines-Lalaing figure un exem-

(1) Forrer a publié trois briques de foyer appartenant à sa collection et enduites respectivement de glaçure verte, jaune ou brune. Il leur attribue une origine belge (op. cit., figures 101 à 103). A Tournai, on fabriquait ce genre de briques au XVIe siècle.

plaire curieux, décoré en relief de quatre têtes dans des médaillons cruciformes. La plupart de ces carreaux se rattachent à l'art des XVe et XVIe siècles.



Copyright A.C.L.

Fig. 15. — Carreau de revêtement à décor en relief, représentant un oiseau.

Gand, Abbaye de Saint-Bavon, XIVe siècle ?

Les briques à décor en relief servirent aussi à enjoliver les façades. Elles furent courantes en Belgique de l'époque gothique à l'époque baroque. Ces briques formaient moulures ou bien elles prenaient des formes diverses, parfois retaillées et émaillées. Dans un mémoire couronné de l'Académie Royale de Belgique [1], Melle Van de Castyne nous apprend que « Bruges et Liège semblent avoir produit les plus belles briques façonnées et même les avoir exportées au loin. Les briques émaillées, recouvertes d'un enduit coloré (vert, jaune, rouge) étaient disposées en frises ou en motifs géométriques isolés ».

*

* *

A partir du moment où la céramique fut utilisée pour revêtir artistiquement les parois intérieures des logis, c'est à dire dès le XVIe siècle, elle était déjà concurrencée par d'autres matériaux de luxe, comme le lambris de bois sculpté, la tapisserie, le marbre, etc. Au cours des siècles suivants, d'autres concurrents s'y ajoutent, tels que le cuir de Malines, la toile et le papier peint, le stuc, etc. Les carreaux en terre cuite et même en faïence se voient relégués dans les cuisines, les halls, les entourages de fontaines, les encadrements de cheminées.

---

(1) Oda Van de Castyne, op. cit., pp. 30 à 33.



Fig. 16. — Plaque en faïence représentant des canards.
Manufacture de Nimy, début XXe siècle.

Quant à la porcelaine, elle n'intervient pour ainsi dire pas dans les revêtements muraux. La manufacture tournaisienne de Peterinck ne fit guère, au XVIIIe siècle, que des carreaux ou plaques isolées de grand luxe, destinés spécialement au mobilier. Rares étaient les plaques de grandes dimensions utilisables dans la décoration pariétale, comme le tableau rectangulaire conservé aux Musées Royaux de Bruxelles et représentant les ébats de dix angelots.

Les grès restera, lui aussi, totalement étranger à l'art de la céramique murale jusqu'à l'époque contemporaine.

*

* *

A partir du milieu de XIXe siècle on constate un important retour en faveur de la céramique monumentale. Ainsi, à Bruxelles, Hasselt, Chimay, La Louvière, on fabriquera dès lors des carreaux de pavement ou de revêtement de plus en plus nombreux, en faïence ou en grès, monochromes ou décorés (fig. 16). Ce genre d'industrie prendra encore un plus grand essor au XXe siècle, tant dans les grandes usines, comme celles de Baudour, Berchem-Sainte-Agathe, Hemixem, Wijgmael, etc., que dans les ateliers des céramistes indépendants.

J. Helbig

CHRONIQUE - KRONIEK

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 19 AVRIL 1953

La séance est ouverte à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. van den Borre.

Présents : MM. van den Borre, président; van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bonenfant, Mme Crick-Kuntziger; MM. le Comte de Borchgrave, Hoc, Laes, Poupeye, Sabbe, le Vicomte Terlinden, Winders.

Excusés : M. Bautier, Melle Bergmans, MM. Michel, van de Walle.

Le procès verbal de la séance du 1 février 1953 est lu et approuvé.

Le secrétaire donne lecture de quelques lettres qui lui sont parvenues.

Les membres discutent ensuite la publication de l'ouvrage de Mme Crick et décident que les membres de l'Académie pourront se le procurer à un prix de faveur.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire,
AD. JANSEN

Le Président,
C. VAN DEN BORRE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 19 AVRIL 1953

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. Van den Borre.

Présents : MM. Van den Borre, président; van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bonenfant, Mme Crick-Kuntziger; MM. le Comte de Borchgrave, Hoc, Laes, Poupeye, Sabbe, le Vicomte Terlinden, Winders, membres titulaires ; MM. Bertrang, le baron Delbeke, Melle Greindl, M. Laloux, membres correspondants.

Excusés : M. Bautier, Melle Bergmans, MM. Michel et Van de Walle, membres titulaires; Mmes Clercx-Lejeune, Faider; MM. Lecomte, Stuyck, le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Le procès verbal de la séance du 1r février 1953 est lu et approuvé.

Le président fait l'éloge funèbre de M. Jos de Beer, conservateur du Musée Sterkshof à Anvers, qui a rempli pendant de longues années les fonctions de trésorier de l'Académie.

Il félicite ensuite M. Hoc à l'occasion de sa nomination comme conservateur en chef de la Bibliothèque royale de Belgique.

La parole est donnée à M. Sabbe qui parle du « Commerce d'art à Anvers au 17e siècle ».

Le soulèvement contre Philippe II ne fit pas d'Anvers une ville morte: si elle avait perdu le trafic international, elle restait néanmoins la métropole commerciale du pays et en même temps un centre artistique brillant animé par Rubens et son école.

Les comptes de mortuaires révèlent la somptuosité des *Antwerpse Konstkamers*, apanage d'une bourgeoisie enrichie au siècle précédent. D'autre part, les églises, vidées par l'icono-

clastie, assuraient à l'Ecole anversoise d'abondantes commandes, auxquelles s'ajoutait l'ergoûment de l'étranger pour la peinture flamande.

L'art acquit un aspect industriel caractérisé par une production poussée à l'excès dont une grande partie était destinée à l'étranger.

La peinture anversoise, devenue une branche d'exportation, nourrit un commerce d'œuvres d'art très achalandé pratiqué par une douzaine de firmes spécialisées, mais aussi par quantité d'artistes eux-mêmes.

Le prototype de la firme fut la maison Forchaud qui possédait des succursales à Lisbonne, Vienne et Cadix. La clientèle de Boussemart était éparpillée en Espagne, en Italie et au Portugal. D'autres exportateurs faisaient des envois réguliers à Vienne, Rome, Gênes, Naples, Venise, Prague, Belgrade et à Constantinople. Aussi les foires de Saint Germain, près de Paris, et de Lille constituaient des débouchés importants. Il n'est pas douteux que cette « industrialisation » de la production n'eut pas une influence heureuse sur l'évolution de l'art lui-même. Les peintres se confièrent de moins en moins à leur inspiration personnelle pour s'adonner au « travail à façon » selon le goût de la clientèle. La correspondance des artistes eux-même prouve que la qualité des œuvres fut déterminée en fonction du prix offert par le client. Le conférencier y voit une des raisons de la décadence de la peinture flamande vers la fin du 17e ciècle.

A la discussion qui suit cette communication prennent part MM. Jansen, le Comte de Borchgrave, le Vicomte Terlinden, van Puyvelde. Le président remercie l'orateur et lève la séance à 17 heures.

Le Secrétaire,	*Le Président,*
AD. JANSEN	C. VAN DEN BORRE

La séance du mois de juin a été remplacée par une visite à l'Exposition des Trésors d'Art du Hainaut, organisée à Mons du 17 mai au 13 juillet. Le matin les membres ont pu étudié, sous la direction du Comte de Borchgrave, président du Comité organisateur, les objets exposés dans le cloître des Visitandines; l'après-midi on s'est rendu à la chapelle Saint-Georges. Le Comte de Borchgrave a ensuite attiré l'attention des membres sur quelques monuments de Mons et notamment sur l'Eglise Saint-Waudru, où il a insisté sur la valeur des sculptures de Jacques du Brœucq. Avant de quitter Mons, le président a remercié le Comte de Borchgrave.

SÉANCE DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DU 29 AVRIL 1953

La séance se tient aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à 15 heures sous la présidence de M. Van den Borren.

Présents : M. Van den Borren, président; MM. Bonenfant, Boutemy, Mme Crick, le Comte de Borchgrave, MM. Jansen, Sabbe et van Puyvelde.

Excusés : M. Duverger, Mme Faider, M. Nowé, le Vte Terlinden et le Chan. Thibaut de Maisières.

Après avoir examiné plusieurs points concernant la rédaction et la diffusion de la Revue, la Commission a décidé de publier le texte de la résolution suivante, prise à la séance du 18 mars 1952.

« Si la Direction de la Revue juge qu'un article ne peut être accepté pour publication et si l'auteur ne s'incline pas devant cette décision, le cas sera soumis à la Commission Consultative qui désignera deux commissaires.

Ces commissaires pourront, s'ils le jugent utile, suggérer à l'auteur des corrections éventuelles; si un accord se réalise entre l'auteur et les commissaires, ceux-ci en informeront la Direction. Dans le cas contraire ils feront rapport à la Commission Consultative.

Si l'avis des commissaires est défavorable et si les rapporteurs ne désirent pas se mettre en rapport avec l'auteur, la Direction avertira l'auteur au nom de la Commission que l'article n'est pas recevable ».

Le Secrétaire,
AD. JANSEN

Le Président,
C. VAN DEN BORREN

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 25 OCTOBRE 1953

La séance est ouverte à la Fondation Universitaire à 14.30 heures sous la présidence de M. van den Borre.

Présents : MM. van den Borre, président; van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bautier, Melle Bergmans, M. Bonenfant, le R.P. de Gaiffier, Melle Greindl, MM. Laes, Poupeye, Winders.

Excusés : Mme Crick, MM. le Comte de Borchgrave d'Altena, Hoc, Sabbe, le Vicomte Terlinden, van de Walle.

Le procès verbal de la séance du 19 avril est lu et approuvé.

A la demande de la Fondation Universitaire on examine l'opportunité de publier dans la Revue un résumé de chaque article, rédigé par l'auteur. Cette question sera reprise plus tard.

L'académie sollicitée d'accorder son patronage à une publication internationale émet un avis négatif afin de ne pas créer un antécédent.

Une question concernant la Revue est renvoyée à la Commission de Lecture.

L'assemblée décide ensuite que les propositions pour les nominations de nouveaux membres seront introduites par écrit avant la séance; elles seront accompagnées, si possible, d'un curriculum vitæ des candidats présentés.

M. Sabbe est désigné pour écrire la notice nécrologique pour le Chan. Erens et M. Jos de Beer; M. Laes accepte de rédiger celle du Chan. Thibaut de Maisières; M. Bautier celle de M. Michel, tandis que le Vicomte Terlinden sera invité d'écrire un In Memoriam pour le Baron Verhaegen.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire,
AD. JANSEN

Le Président,
C. VAN DEN BORRE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 25 OCTOBRE 1953

La séance est ouverte à la Fondation Universitaire à 15 heures sous la présidence de M. C. van den Borre, président.

Présents : MM. van den Borre, président; van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bautier, Melle Bergmans, M. Bonenfant, le R.P. de Gaiffier, Melle Greindl, MM. Laes, Poupeye, Winders, membres titulaires; Mme Clercx-Lejeune, Melles de Boom, Janson, MM. Lacoste, Lecomte, Stuyck, Melle Sulzberger, le Chan. Tambuyser, Melle Verhoogen ,membres correspondants.

Excusés : Mme Crick, MM. Hoc, Sabbe, Terlinden, van de Walle, membres titulaires; M. Brigode, Melle Danthine, la Ctesse d'Ansembourg, M. Denis, Mme Faider, MM. Fourez, Joosen, Laloux, Naster, membres correspondants.

Après la lecture du procès verbal de la séance du 19 avril le Président prononce l'éloge funèbre des membres qui nous ont été enlevés depuis la dernière réunion : le Chan. Thibaut de Maisières, M. Michel et le Baron Verhaegen. Un In Memoriam leur sera consacré dans la Revue.

La parole est ensuite donnée à Madame Clercx-Lejeune. Depuis quelques années, la personnalité musicale de Johannes Ciconia est à l'ordre du jour. L'on considère ses œuvres comme les plus caractéristiques de cette époque de transition qui sépare l'*ars nova* française et italienne (XIVe siècle) de la période de Dufay (1430-1475).

L'on savait que J. Ciconia avait écrit un motet en l'honneur de St. Carrara, évêque de Padoue en 1400 et, qu'en 1411, il avait écrit un traité : *De Proportionibus*. L'*explicit* de cet écrit le disait originaire de Liège et chanoine de Padoue. On l'avait considéré comme un musicien du XVe siècle et l'on avait situé entre 1400 et 1430 son ère de production et de rayonnement.

Des recherches effectuées à Liège par Me Clercx-Lejeune, il résulte que J. Ciconia a dû naître à Liège vers 1340; après une jeunesse errante, il vécut dans sa cité natale comme chanoine de St. Jean l'Evangéliste jusqu'en 1401-1402.

Les travaux qu'elle a accomplis à Padoue, grâce à un subside de la Fondation Nationale Princesse Marie-José, montrent que c'est pour des raisons politiques (schisme) que le vieux musicien se décida à faire le voyage d'Italie et à s'installer à Padoue. C'est là qu'il a composé des messes et quelques motets de circonstance. Sa mort, en 1411, attestée par des documents d'archives, bouleverse la chronologie de ses œuvres. Toutes celles qui ne peuvent avoir été écrites à Padoue entre 1400 et 1411, doivent être reportées au XIVe siècle. On s'explique ainsi le style, considéré comme archaisant pour le XVe siècle, de la majeure partie des productions de ce musicien.

Complétant les études de P. Rolland et du comte de Borchgrave concernant la Vierge de Cambrai, Melle S. Bergmans révèle un nouvel exemplaire de cette Vierge apportant un élément nouveau. Il a le mérite d'être dans un état parfait, sans repeints, et se trouve dans son cadre original, L'inscription est identique à celle de la Vierge d'Enghien, mais il possède les inscriptions grecques qui fait défaut à cette dernière, il est très proche de celle de Rebecq-Rognon. L'intérêt spécial de l'exemplaire de Gand réside dans son revers portant des armoiries religieuses.

Melle Bergmans étudie ensuite un étrange portrait de *Jeune homme ailé* qui a dérouté jusqu'ici les spécialistes.

Par l'analyse de ses éléments, elle établit qu'il s'agit d'un portrait idéologique de Dom Sébastien, roi de Portugal, dernier des Aviz et petit-fils de Charles-Quint; les ailes indiquent sa dynastie, Aviz signifiant oiseau, et rappellent sa disparition.

Les accessoires sont des cables maritimes, motif ornemental caractéristique des rois de Portugal à partir des grandes découvertes maritimes; Dom Sébastien porte ses couleurs: le rouge et le vert. Enfin, le portrait est posthume et reconstitué par un artiste portugais, et plus que probablement pour un partisan du jeune roi entré dans la légende, car le peintre a repris littéralement les traits de Donna Maria de Portugal, pour créer un type Aviz pur.

Ce portrait ouvre de nouveaux horizons sur le portrait de cour au XVIe siècle.

Le président remercie les orateurs et lève la séance à 16.45 heures.

Le Secrétaire,
AD. JANSEN

Le Président,
C. VAN DEN BORRE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 6 DÉCEMBRE 1953

La séance est ouverte à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. C. Van den Borre.

Présents : MM. Van den Borre, président; van Puyvelde, vice-président; Jansen secrétaire; Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, le Comte de Borchgrave d'Altena, Melle Greindl, MM. Laes, Poupeye, Sabbe, le Vicomte Terlinden.

Excusés : M. Bautier, Mme Crick, le R.P. de Gaiffier, M. Winders.

Le rapport de la séance du 25 octobre est lu et approuvé.

Plusieurs membres ont envoyé au Bureau des propositions pour les places vacantes. Après examen des titres et des publications des candidats proposés on passe au vote. Sont élus : MM. Brigode, Duverger, Fourez, Halkin et Helbig, membres titulaires; Madame Risselin et M. De Keyzer, membres correspondants.

Après quelques échanges de vue concernant la Revue, la situation financière et l'activité de l'Académie, la séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire,
AD. JANSEN

Le Président,
C. VAN DEN BORRE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 6 DÉCEMBRE 1953

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. Van den Borre.

Présents : MM. Van den Borre, président; van Puyvelde, vice-président; Jansen secrétaire ; Squilbeck, trésorier ; Melle Bergmans, le Comte de Borchgrave d'Altena, Melle Greindl, MM. Laes, Poupeye, Sabbe, le Vicomte Terlinden, membres titulaires ; la Ctesse d'Arschot, MM. Boutemy, Joosens, Lacoste, Laloux, Lecomte, Masai, le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Excusés : M. Bautier, Mme Crick, le R.P. de Gaiffier, M. Winders, membres titulaires; Mmes Clercx-Lejeune, Collon-Gevaert, M. Denis, Mme Faider, MM. Fierens, Fourez, Mme Schouteden-Wéry, Melle Verhooghen, membres correspondants.

Le rapport de la séance du 25 octobre 1953 est lu et approuvé.

Le président donne la parole au Comte J. de Borchgrave d'Altena qui entretient l'assemblée sur « Quelques considérations sur l'Orfèvrerie préromane ».

Notre orfèvrerie mosane du XIIe siècle est célèbre; elle se caractérise par des formes, des décors et des techniques où se décèlent des influences extérieures diverses: les unes classiques, les autres orientales, d'autres encore venues du temps des invasions.

Il est utile de rappeler ce que fut l'orfèvrerie cloisonnée dont l'aire s'étend de l'Asie aux Iles Britanniques et à la Scandinavie et dont la mode s'imposa chez nous du Ve siècle au temps de Charlemagne.

Cette orfèvrerie cloisonnée, nous la connaissons, non seulement par ce que nous révèla la tombe de Childéric, mais encore par de nombreuses trouvailles faites dans la Russie méridionnale, en Roumanie, en Italie, en Allemagne, en France comme chez nous, en Angleterre et les pays nordiques.

Jusqu'ici beaucoup d'incertitude règne dans ce domaine, des tentatives vaines ont été faites pour localiser les ateliers, dans l'espace et le temps, pour des objets d'or garnis de grenats, taillés en table et sertis dans des alvéoles aux parois ondées, dessinant des cercles, des rectangles, des quadrilobes, des polylobes et des ornements zoomorphiques.

Cependant dans cette production énorme le spécialiste pourra créer des groupes où il notera des similitudes telles qu'on peut conclure à une commune origine.

De plus en plus on note qu'il s'agit d'objets dont les prototypes sont asiatiques. L'orfèvrerie cloisonnée est encore un vaste champ d'étude pour le chercheur, constatons ici que les bijoux trouvés à Tournai en 1653, près de l'église St. Brice et qui sont antérieurs à la mort de Childéric (481), étaient appréciés en Angleterre au VIIe siècle encore (Sutton-HOO) que certains décors connus à Tournai le sont également en France (vers 525-Gourdon) où certains ornements (des cœurs) se voient sur des pièces découvertes en Roumanie.

Ce que nous admirons dans la trouvaille de Tournai se retrouve dans de multiples pièces découvertes en Grande Bretagne et notamment en ce qui concerne le trésor de Sutton-Hoo.

L'orfèvrerie cloisonnée est à l'origine du style animalier qui triomphera dans l'enluminure irlandaise et anglo-saxonne et prendra des formes neuves dans la sculpture sur bois scandinave et particulièrement dans l'Art Viking (Urnes).

L'ère de l'orfèvrerie cloisonnée se terminera avec celle de l'émaillerie cloisonnée des Xe et XIe siècles, qui fera place à son tour à l'ère de l'émaillerie champlevée (XIIe et XIIIe siècles); les dernières pièces de l'orfèvrerie cloisonnée sont d'un style batard (Enger, St. Maurice d'Agaune) où aux décors, à plat, s'ajoutent d'autres fait de grosses pierreries.

Ce choix de pierres lourdes est également oriental, on en trouve des exemples dans la couronne de Kertsch et le diadème de Tiligul.

Les temps carolingiens et ottoniens sont caractérisés en orfèvrerie par l'usage abondant de ces joyaux dont on charge les plats de reliures, les reliquaires et les croix; pensons à la croix gemmée de l'Art chrétien primitif, aux bijoux dont se parent Justinien et Théodora; à la croix byzantine de Tournai.

Dès l'époque ottonienne, les émaux cloisonnés sont présentés dans un entourage de perles et de pierres précieuses ou semi-précieuses.

Notons également d'autres techniques: les repoussés en faible relief qui du IXe au XIIIes siècles seront employés pour garnir livres, châsses, croix, devants d'autels et retables.

Citons le Codex Aureus de St. Emmeram (870), le retable d'or de Bâle vers 1015 et les pignons de la châsse de St. Hadelin de Visé parmi les reliefs atténués les plus anciens.

Les diverses techniques dont nous avons fait mention sont à la base des œuvres de notre XIIe siècle; quand on étudie celles-ci au point de vue des survivances; elles constituent les antécédents esthétiques de ces créations et montrent combien celles-ci, tout en étant très originales, sont reliées aux temps antérieurs.

Nos orfèvres mosans aiment comme leur prédécesseurs, l'éclat de l'or et les couleurs vives, les pierreries.

Le président remercie l'orateur pour son intéressant exposé et lève la séance vers 17 heures.

Le Secrétaire,
AD. JANSEN

Le Président,
C. VAN DEN BORRE

Le chanoine Maury Thibaut de Maisières



Le 14 août 1953, notre éminent confrère le chanoine Maury Thibaut de Maisières fut enlevé presque subitement à notre admiration et à notre affection. Pour l'Académie Royale d'Archéologie, pour toutes les institutions où s'exerçait sa généreuse et brillante activité, sa disparition est une perte immense.

Le chanoine Maury Thibaut de Maisières était né à Jambes (Namur), le 17 juin 1900. Il fit d'excellentes études à l'Université de Louvain et à l'Université grégorienne de Rome. Docteur en philosophie et lettres (philologie romane), bachelier en théologie, licencié en archéologie et histoire de l'art, ordonné le 26 décembre 1926, il devient professeur à l'Institut Saint-Louis à Bruxelles le 19 août 1927, puis vicaire à l'église N.D. de la Cambre le 30 août 1932: il y demeure peu de temps, mais commence déjà ses recherches sur l'abbaye de la Cambre. Il revient à Saint-Louis où la Faculté de Philosophie et Lettres lui offrira une chaire de philologie romane et un cours d'archéologie. A partir

de 1936 il est chargé des cours d'histoire de l'art du moyen âge à l'Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles. De 1941 à 1951 il enseigne l'histoire de l'art religieux au Séminaire Saint Joseph à Malines. Ainsi s'accomplit son intime désir : pouvoir se donner surtout à l'archéologie et l'histoire de l'art.

Très tôt les milieux scientifiques rendent hommage à son savoir et font appel à son dévoûment. Dès 1932 il est élu membre correspondant et en 1939 membre titulaire de notre Académie; en 1946 il sera membre correspondant (pour le Brabant) de la Commission Royale des Monuments et des Sites; en 1952-1953 premier vice-président de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles; il était membre de la Commission du Musée diocésain de Malines. Il était Officier de l'Ordre de la Couronne et chevalier de l'Ordre de Léopold. Le 13 Novembre 1951, il fut nommé chanoine honoraire du chapitre métropolitain de Malines.

Ses publications, savantes et nombreuses, sont écrites dans un style qui se recommande par la clarté et l'élégance. Il est l'auteur d'ouvrages de haute qualité: *Eglises gothiques de Bruxelles* (1942), *L'Architecture religieuse à l'époque de Rubens* (1943), *l'Abbaye cistercienne de la Cambre* (1948). Dans les revues scientifiques, il fait paraître des études et monographies consacrées la plupart à des églises du pays, plus spécialement celles du Brabant. Nous citons : *L'Eglise St. Jean-Baptiste du Béguinage* (1930), *L'Architecture de l'église d'Anderlecht* (1930), *L'Eglise d'Itterbeek* (1930), *L'Eglise de Vilvorde* (1931), *L'Eglise Saint-Nicolas, de Bruxelles* (1932), *Le Musée diocésain* (1933), *Les Musées diocésains* (1933), *L'ancienne Eglise de Laeken* (1934), *Les églises brabançonnes à tour centrale* (1934), *Le Cadre géographique de l'art médiéval belge* (1936), *La place de l'Eglise St. Charles d'Anvers dans la formation du style baroque brabançon* (1947), *La tombe de Gobert d'Aspremont au cloître de Villers* (1948), *L'architecture et les matériaux tournaisiens en Brabant et dans le Hainaut à l'époque gothique* (1949), *Le Château de Lavaux Sainte-Anne* (1952), *Les Monuments de Bruxelles* (1952). Rappelons qu'il avait aussi publié en 1930 *L'Originalité du Tasse*, et en 1931 *Les Poèmes inspirés des débuts de la Genèse, à l'époque de la Renaissance.*

Partout son concours, intelligent et dévoué, s'avère fécond. A la Commission Royale des Monuments il rédige, après de nombreuses enquêtes, de remarquables rapports. On lui doit le sauvetage de la chapelle de Vieux-Moutier à Braine l'Alleud, qui fut classée, sur sa proposition, par arrêté royal du 21 décembre 1936; à son initiative, un arrêté royal du 30 juin 1953 décide le classement du site formé par la chapelle de Vieux-Moutier de l'Ermite et de ses environnants immédiats, dernier vestige d'un monastère

de la Forêt de Soignes fondé en 1399. Portant un vif intérêt au développement du Musée diocésain de Malines, il engage maintes personnes à faire des dons à cette institution; il invite les étudiants à entreprendre des recherches dans les archives de l'Evêché, à étudier les monuments de la ville. A la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles (il devait en être le président pour 1954 et 1955), il occupe plusieurs fois la tribune du conférencier et guide souvent les membres dans les églises de la capitale, qui lui étaient si chères et qu'il connaissait si bien. Associé aux Cours Universitaires de Vacances depuis leur création en 1937, il partage avec Paul Rolland, le regretté secrétaire général de notre Académie, les cours d'histoire de l'architecture; quand en 1950 les Cours deviennent le « Brussels Art Seminar » et que les organisateurs, dont il était, jugent utile d'accentuer le contact avec les œuvres d'art, sa collaboration se trouve accrue: il sera le guide scientifique en de multiples excursions vers les monuments du XVe siècle, et sa compétence le désigne tout naturellement pour conduire en Bourgogne les historiens d'art étrangers, lorsque le « Brussels Art Seminar » étudia la position internationale de notre art au XVe siècle. A la « Diffusion Artistique » des Musées Royaux des Beaux-Arts, à l'Institut Saint-Louis, dans les cercles archéologiques, au Touring Club de Belgique, ses conférences sont applaudies par une foule d'auditeurs.

Mais c'est à l'Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles que le chanoine Thibaut de Maisières donna la mesure de sa science et de son talent; il y connut de grandes satisfactions, les plus réconfortants encouragements. Nous devons nous y arrêter un instant, afin de mieux définir, de fixer son attachante et merveilleuse personnalité. Il y a quelque vingt ans, nous l'avons dit, l'Institut eut la bonne fortune de lui confier un cours général et un cours approfondi de l'histoire de l'art du moyen âge; il succéda à un maître, Marcel Laurent, mais tout aussitôt il s'affirma un maître digne de son inoubliable prédécesseur. A sa vaste érudition, à sa culture générale très étendue, à sa profonde connaissance de la matière de son enseignement, enrichie d'une longue expérience, il ajoutait le don de captiver les auditeurs par ses exposés clairs et vivants, par ses commentaires pénétrants des œuvres dont il projeta, sur l'écran, d'admirables images d'après des clichés de choix qu'il s'était lui-même confectionnés; il terminait ses leçons par une brève et frappante synthèse; ses leçons étaient des modèles. Son enseignement n'était pas purement théorique; doué d'une fine sensibilité artistique, le chanoine sut émouvoir ses auditeurs, éveiller, exalter en eux l'enthousiasme pour l'Art, pour le Beau; ce professeur savant, éloquent,

était doublé d'un artiste. Son activité au profit des étudiants ne se limite pas, non plus, à des leçons; il estime que l'œuvre reste pour l'historien d'art l'essentiel et que c'est elle qu'on doit interroger avant tout; aussi bien, sous sa conduite, les étudiants visitent les églises, édifices et monuments. Pour ceux de l'Institut de Bruxelles, il organise de longs et lointains voyages à l'étranger: en Bourgogne (1948), en Normandie (1949), dans le Languedoc et en Auvergne (1950); au cours de deux voyages d'un mois (1951, 1952), il leur fit connaître toute l'Espagne dont ils conserveront, avec un souvenir ému, l'étonnante vision. A ces voyages, — c'étaient davantage des séances de travail —, les étudiants recueillaient une ample documentation, une riche moisson de connaissances pratiques, qui complétaient heureusement l'enseignement que le professeur dispensait dans ses cours. Dans la Péninsule, nous l'avons vu attelé à sa tâche du matin au soir, sans se lasser jamais, analysant, expliquant, et avec quelle maîtrise, les œuvres et les monuments, fournissant des commentaires historiques, archéologiques, esthétiques à profusion sur les témoins vénérables ou prestigieux de l'art visigothique, de l'art mozarabe, de l'art préroman, de l'art roman, de l'art gothique, de l'art de la Renaissance ; et les Musées ne furent point négligés. En cette année même, 1953, il avait conçu le projet d'emmener les étudiants vers l'Italie en trois voyages successifs: le premier, en Lombardie et en Vénétie, devait s'effectuer au mois d'août, quand soudain nous avons perdu ce guide averti, dynamique, admirable. A l'Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, le chanoine Thibaut de Maisières forma d'excellents élèves, dont plusieurs, aidés de ses conseils, se sont signalés par d'importantes publications; membre du Conseil d'Administration, assumant les fonctions de trésorier, il rendit, de plus, par son dévoûment éclairé, d'inestimables services à cette institution dont il savait la valeur et les mérites et à laquelle il était si fortement attaché.

Que dire de l'homme ? Esprit humaniste, distingué, délicat, plein de charme; homme affable, serviable, bienveillant, d'une grande bonté, le chanoine Thibaut de Maisières était un sincère ami, respecté et aimé de tous.

Les élèves de l'Institut ne le verront plus arriver de son pas alerte, le sourire aux lèvres, dans la salle où, longtemps à l'avance, l'attendait un auditoire sympathique de plus en plus nombreux. Ils n'entendront plus sa voix au timbre clair et harmonieux, son verbe précis et châtié, sa parole entraînante, persuasive. Si « les morts sont les invisibles, s'ils ne sont pas les absents », son « invisible présence » continuera de leur apparaître à cette chaire qu'il occupait avec autorité, qu'il a dû abandonner trop tôt, laissant d'unanimes et profonds regrets. Et souvent leurs pensées se porteront vers

le Prieuré N.D. de Jéricho à l'Hermitte, avec son beau jardin, vers ce lieu solitaire et paisible, de sérénité et de prière, où le travailleur infatigable qu'il était, venait, à la fin de la semaine, retremper ses forces, — où maintenant, comme il l'a souhaité, il repose, pour toujours, derrière la chapelle qu'il restaura sobrement, avec un goût parfait, avec toute son intelligence, avec tout son cœur; il repose près de l'autel où, le dimanche, il célébrait la messe pour ses amis, humbles voisins du hameau. Là, à l'Hermitte, plus d'un de nous ira parfois se recueillir et, sur sa modeste tombe, laissera tomber une fleur... si ce n'est une larme: lors de son brusque départ, ses élèves, consternés et affligés, ont pleuré des larmes.

Le chanoine Maury Thibaut de Maisières était un grand professeur ; son nom s'inscrit dans la lignée des maîtres disparus, qui ont illustré l'Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles: Hulin de Loo, Franz Cumont, Fierens-Gevaert, Jean Capart, Marcel Laurent, Maurice Dewulf, Ernest Verlant, Ernest Closson, presque tous anciens membres de notre Académie, qu'ils ont, comme lui, honorée.

De cet éminent professeur, savant archéologue et historien d'art, qui voua toute sa vie à l'étude de l'art et des monuments de son pays ; de ce brillant conférencier qui, par son talent de parole et son enthousiasme communicatif, les fit comprendre et aimer; de cet homme infiniment distingué, si simple et bon à la fois, ses confrères et collègues, ses élèves et amis garderont fidèlement le souvenir, et ils le garderont avec une affectueuse reconnaissance.

Arthur LAES

Edouard Michel (1873-1953)

Rendant hommage à l'éminent historien d'art disparu en juillet dernier, la *Revue belge d'archéologie* se doit avant tout de souligner le rôle « d'agent de liaison » qu'Edouard Michel remplissait avec tant de bonne grâce entre les Musées français et les nôtres.

Ceux qui eurent le privilège de fréquents entretiens avec lui, en son bureau du Louvre ouvert sur la perspective du Carrousel comme aux abords de la salle de travail de notre Bibliothèque royale, reconnaitront colontiers les précieux services de « coordination » artistique dont nous sommes redevables à cette activité partagée de l'une à l'autre capitale.

Né à Paris, Ed. Michel y fit ses études; mais, fixé ensuite dans le Nord, chef d'industrie aux frontières de Flandre, il noua chez nous de nombreuses relations et devint ici membre de plusieurs groupements archéologiques.

Au lendemain de la guerre 14-18 — où, capitaine d'artillerie à Verdun, il s'était particulièrement distingué — Ed. Michel, son usine ayant péri sous les bombardements, se consacra désormais entièrement à l'histoire de l'art, objet de ses préférences.

A dater de 1920 et de la publication des recueils intitulés: *Hôtels de Ville et beffrois de Belgique*, *Abbayes et monastères de Belgique* (Bruxelles ed. Van Oest) commence une collaboration régulière et ininterrompue à la *Gazette des Beaux-Arts*, à la *Chronique des Arts*, à *Beaux-Arts*, au *Bulletin des Musées de France* et à la *Revue de l'Art ancien et moderne* à Paris. En Belgique et aux Pays-Bas, ses articles se succèdent aussi dans la *Revue d'Art* (ex- *Art flamand et hollandais)* *Oud-Holland*, la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, et plus récemment *les Arts plastiques*.

Nous y trouvons le compte-rendu détaillé des Expositions rétrospectives, l'étude approfondie des acquisitions nouvelles de nos Musées, le résultat de clairvoyantes enquêtes concernant la plupart des peintres de notre école flamande, depuis les « Primitifs » du XVe siècle (le problème *Roger van der Weyden, maître de Flémalle* passionna toujours Ed. Michel, fidèle disciple du regretté Hulin de Loo) jusqu'à l'époque de Rubens et Jordaens, en s'arrêtant avec une prédilection marquée à la forte personnalité de *Bruegel l'ancien*, auquel il dédia une importante monographie illustrée (éd. Crès, Paris 1931) suivie de quelques commentaires annexes.

Notons également pour les XVIe et XVIIe siècles: Jean Gossart-Mabuse, Pieter Aertsen et les divers aspects du paysage flamand.

Au titre des artistes belges contemporains, nous mentionnerons l'apport de renseignements inédits sur *Henri Evenepoel*.

En qualité d'attaché au département de la peinture au Musée du Louvre (1926) Ed. Michel se préoccupa, dès le début, de réunir sous forme de dossiers distincts les indications bibliographiques et les observations critiques relatives à l'école flamande, en y joignant les notes personnelles rassemblées durant ses voyages à l'étranger et ses tournées d'inspection dans les Musées de la province française (en rapport avec leur réorganisation, à laquelle il participa).

Chargé de cours à l'Université de Bruxelles (1934) Ed. Michel y donna notamment une série de leçons très appréciees sur l'histoire de la miniature.

Lors de la 2e guerre mondiale, il accompagna dans leurs châteaux-refuges une partie des trésors du Louvre; à la fin des hostilités, nommé conservateur honoraire (1944) il fut chargé spécialement de diriger ce service d'étude et documentation de la peinture flamande, dont il avait préconisé la création et dont il souhaitait si ardement le développement.

En ce domaine qui lui était cher, Ed. Michel publiait (en 1928 déjà) *La peinture flamande au Musée du Louvre* (ed. L'Illustration) puis (en 1944) *L'école flamande du XVe s. au Louvre* (éd. du Cercle d'art, Bruxelles), enfin, au moment de sa mort, il avait pu mettre la dernière main à ce vaste *Catalogue raisonné de la peinture flamande des XVe-XVIe siècles*, couronnement de sa belle carrière d'érudit.

L'ouvrage va paraître et nous fournira l'occasion d'évoquer encore, en même temps que la science du critique, les qualités de l'homme, son urbanité, sa modestie, et les ferventes amitiés qui l'entouraient.

Le souvenir de ce vaillant serviteur de l'art et des Musées demeurera vivant parmi nous.

P. B.

Le Baron Verhaegen

Le 17 mai 1953 est décédé à Gand le baron Pierre Verhaegen. Il était né dans la même ville, le 18 novembre 1873. Fils du baron Arthur Verhaegen, qui fut, en même temps qu'un homme politique des plus en vue, un excellent archéologue, Pierre Verhaegen fut, dès sa jeunesse, initié au culte du passé, tout comme il s'intéressait aux questions sociales actuelles. Docteur en droit et en sciences politiques et sociales, il fut conseiller provincial, membre du Conseil supérieur de l'Assistance, président de l'Ecole des Hautes Etudes à Gand, en même temps que membre correspondant de la Commission royale des Monuments et des Sites, président des amis du Vieux Gand, secrétaire des Amis du Musée de cette ville, fondateur des Concerts d'hiver; l'on peut dire que Pierre Verhaegen représentait d'une façon excellente la race, hélas ! en voie d'extinction, des humanistes s'intéressant à toutes les formes de la vie intellectuelle. Possédant un joli talent d'aquarelliste, il était aussi sensible aux beautés de la nature qu'aux productions de l'art et de la pensée. Excellent patriote, son attitude courageuse au cours de la première guerre mondiale lui valut une dure détention dans les geôles allemandes. Tant par la parole et par la plume que par ses conférences et son enseignement des plus prisés, ainsi que par ses importantes publications et ses articles dans la presse, il ne cessa, sa vie durant, de défendre les causes qui lui étaient chères, tandis que sa générosité et son urbanité de parfait gentilhomme lui conciliaient la sympathie de tous. En dehors de nombreux articles, le baron Pierre Verhaegen a laissé d'importants travaux relatifs à l'histoire de l'art et à l'archéologie. Il fut l'auteur du premier ouvrage complet et raisonné sur la dentelle en Belgique et il publia trois volumes d'une importance capitale, splendidement illustrés, sur les églises de Gand. Nul ne connaissait mieux que lui les trésors d'art de sa ville natale et les efforts des derniers mois de son existence eurent principalement pour but de sauver d'une destruction irrémédiable le chef d'œuvre si complète d'architecture médiévale qu'est l'église Saint-Nicolas. — Nommé correspondant régnicole de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique en 1914, il avait été promu membre effectif en 1932. Les communications faites aux séances, comme les articles parus dans la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, lui avaient assuré une place de premier plan en même temps que le respect et l'amitié de tous ses confrères, parmi lesquels sa mémoire ne périra pas.

Vte Terlinden

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES — WERKEN

Leo C. COLLINS. *Hercules Seghers.* Chicago, The University of Chicago Press, 1953. 1 vol., 149 p., 139 ill.

Il convient d'attirer l'attention des historiens d'art sur cette excellente publication qui constitue une étude complète du grand paysagiste hollandais Hercules Seghers. C'est seulement dans ces dernières années que cet artiste à la vision cosmique commença à être apprécié à sa juste valeur. Nous n'hésiterions pas, quant à nous, à le placer tout à côté du paysagiste Rembrandt.

L'art de Seghers révèle des contacts directs avec l'art flamand : il s'apparente à l'art de Joachim de Patenier et de Pierre Bruegel, et Bredius a démontré qu'en 1607 il avait eu comme maître Gilles van Conincxloo ; de plus, vers 1631, le peintre résida en pays mosan et à Bruxelles.

Ce qui rend l'ouvrage particulièrement attrayant, c'est la méthode à la fois éclectique et soigneusement logique qu'adopta l'auteur. Une grande franchise dans l'attribution et le classement des œuvres est sans cesse appuyée par un clair exposé des raisons et déductions. M. Leo C. Collins accepte comme œuvre d'Hercule Seghers tout ce qui porte le cachet indiscutable de l'esprit que révèle les œuvres certaines de ce peintre-graveur et il admet qu'un artiste aussi primesautier a pu, dans ses peintures comme dans ses gravures, adopter des manières diverses. Ce sont ces différentes manières que l'auteur précise en parcourant l'évolution de sa production.

De plus l'ouvrage est d'une lecture aisée. Son exposé ne se départit jamais de la plus claire logique, et ne s'alourdit pas de ces inutiles considérations dont les would-be savants se croient obligés d'embrumer leurs écrits. L'œuvre du peintre est également examinée du point de vue psychologique, en fonction de l'expérience et de l'esprit très personnel de l'artiste, comme aussi des tendances de son époque.

L'auteur nous donne la liste et la reproduction de toutes les œuvres d'Hercules Seghers qu'il considère comme authentiques, mais il avoue avec franchise que sa liste n'est pas complète. Et comment le serait-elle ? Il n'y a guère longtemps que cet artiste est connu ; aussi chaque année découvre-t-on de nouvelles œuvres de sa main.

Nous savons gré à M. Leo C. Collins d'avoir fait connaître diverses œuvres de Seghers dans une collection belge. Nous permettra-t-il, à titre de réciprocité, de lui signaler une œuvre entrée, il y à peu, dans un musée de son pays, les Etats-Unis ? Il s'agit du *Paysage* acquis, il y a quelque quatre ans, par le musée de Seattle, et provenant de la collection Leuchtenburg de Leningrad.

Nous sommes également reconnaissant envers l'auteur d'avoir donné de façon correcte en langue néerlandaise ses citations, sauf pourtant « Heden rod, morgen dod », qui se rapporte à une « Vanitas », et où le proverbe appliqué doit se lire « Heden rood, morgen dood » (Aujourd'hui fleurissant, demain mort).

Leo van Puyvelde

Yvonne THIÉRY. *Le Paysage Flamand au XVIIe siècle.* Bruxelles, Editions Elzevier, 1953 ; 1 vol. in-4°, 226 pp., 86 pl.

Dans la série « Les Maîtres Flamands du XVIIe siècle », publiée sous la direction de M. Leo van Puyvelde, vient de paraître ce quatrième volume. C'est un ouvrage extrêmement utile. Le sujet attachant y est traité avec une ampleur suffisante et d'une manière bien fondée. D'aucuns, sans doute, auraient préféré la nomenclature, avec ou sans discussion, de tout ce qui a été publié sur la vie et les œuvres des paysagistes flamands. Nous préférons à cette méthode désuète celle qui est appliquée ici et qui est, en dépit des apparences, bien plus scientifique.

Ici l'auteur a visiblement rassemblé au préalable tout ce qui été publié au sujet des paysagistes flamands ; il a examiné tout cela dans un esprit objectif, ne retenant que les arguments de valeur. C'est là son travail personnel dont il ne fait pas vain étalage, mais qui lui permet de faire connaître l'essentiel de ce qu'il a appris. Il y ajoute le résultat de ses recherches qui ne sont pas minimes. L'auteur a concentré son attention sur le style des artistes. Pour le déterminer, il a étudié les œuvres absolument authentiques : celles qui sont signées et celles qui sont certifiées par des documents de l'époque. Puis, il en tire les caractères de style. C'est alors que se basant sur ces critères, il peut, à bon droit, attribuer d'autres œuvres.

Grâce à la connaissance acquise de cette façon dans ce domaine si vaste, ce Maître en Histoire de l'Art et Archéologie parvient à déterminer l'œuvre des nombreux peintres qui se sont adonnés en Flandre au paysage. Il les classe en des groupements définis : les « compositeurs », les « réalistes », les « peintres du paysage baroque anversois », les « peintres décoratifs bruxellois ».

Un tel travail tire sa valeur, non point exclusivement de la précision, ni d'une revue exhaustive des éléments d'étude, mais de la justesse de l'observation et du jugement. Car ce qui importe pour l'homme d'étude qui consulte un tel travail, c'est d'apprendre à connaître le style de l'époque et le style de chaque artiste. Le style, c'est cela que l'historien d'art doit étudier et déterminer.

Les chapitres consacrés aux divers artistes seront le plus consultés, et avec utilité. Mais on appréciera surtout les deux premiers chapitres consacrés aux précurseurs, où l'auteur traite avec subtilité du paysage en Flandre au XVIe siècle, de son expansion internationale, et des présurseurs du paysage baroque.

Ce travail n'est pas complet. L'auteur le reconnaît avec loyauté. Il serait facile de signaler les œuvres signées qui ont échappé à la perspicacité de l'auteur, telles que le dessin signé par Gilles van Coninxloo, jadis à la collection Delacre, qui a permis de rattacher à ce maître une œuvre capitale bien connue, ou encore plusieurs tableaux importants de Josse de Momper et d'Alexandre Keirincx. On pourrait aussi indiquer d'autres œuvres signées par des maîtres moins illustres, comme J. van der Haegen, A. van Herssen, I. van Oosten, Th. van Houtten, G. van der Lanen, G. Lytens et Jérémie Wildens. Mais, foin d'observations. Ce qui importe, c'est la clarté jetée dans l'enchevêtrement des connaissances actuelles et la détermination du style de nos meilleurs paysagistes. N'oublions pas que cet ouvrage d'ensemble est un travail de pionnier. Il existe bien peu d'études sérieuses sur des paysagistes flamands isolés. Si M. Arthur Laes s'est imposé comme un spécialiste dans ce domaine, il n'a toujours traité que de quelques artistes séparément. Des savants allemands se sont attachés à l'étude des Gilles van Coninxloo, Roland Savery, des frères Bril. L'une des meilleures études est aussi celle de M. T. H. Fokker, sur *Jean Siberechts.* L'ouvrage de J.A. Raczynski sur le sujet limité, *Le Paysage Flamand avant Rubens*, est seul à posséder quelque envergure. Encore peut-on difficilement s'y fier parce que cette étude est basée sur les œuvres simplement attribuées par l'un ou l'autre érudit, et non sur les œuvres indubitablement authentiques.

Est-ce trop d'ajouter que ce livre se lit avec plaisir ? Il est écrit avec aisance et l'auteur se préoccupe essentiellement du caractère esthétique des œuvres. Il est, de plus, bien édité ; près d'une centaine de reproductions d'œuvres en entier ou en détail permettent de suivre l'argumentation.

EDITH GREINDL

VALENTIN DENIS. *Tutta la Pittura di Pieter Bruegel.* Milano. Bibliotheca d'Arte Rizzoli, 1952, in-8°, 52 p., 161 pl.

Cet élégant petit volume donnera en Italie une excellente idée du plus grand de nos peintres du XVIe siècle. Après une substantielle synthèse introductive, retracant la carrière et caractérisant l'œuvre de P. Bruegel le vieux, et un consciencieux inventaire de sa production picturale, l'auteur laisse parler le document graphique. D'excellents clichés reproduisent tous les tableaux du maître, tant dans l'ensemble de la composition que dans des parties détachées, ce qui permet de se rendre parfaitement compte des détails de chaque œuvre et d'étudier en même temps la si intéressante technique du génial artiste.

Vte TERLINDEN

DR. J. VAN HERCK, *Het Passie-Retabel van Geel*, Antwerpen, De Standaard, 1951, 49 bl. en 35 afb.

In 1947 verscheen een studie van Graaf J. de Borchgrave over het St Joris-retabel, werk van Jan Borman en bewaard in de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel. In dezelfde reeks — ook al is het formaat iets kleiner — biedt ons Z.E. H. Van Herck, die zich reeds vroeger verdienstelijk maakte met zijn opzoekingen over de Brabantse retabels, het resultaat van zijn ontleding van het Passie-retabel te Geel. Na een aantal algemene gegevens, beschrijft hij het beeldhouwwerk om dan even te vertoeven bij enkele iconographische bijzonderheden. Als datum wijst de ontleding van het retabel naar de laatste jaren van de XVe eeuw. Leggen we de nadruk op de bladzijden gewijd aan de « compositie » waarbij vooral de « Geseling » en de « Tocht naar het Graf » de aandacht vestigen. Het « technisch onderzoek » toont aan dat de schrijver niet alleen een kunsthistoricus is, maar dat hij ook de manier van werken begrijpt, het nieuwe van het reeds bestaande weet te onderscheiden, het goede en het minder geslaagde weet te ontdekken en door te dringen tot de stemming van de kunstenaar die het werk beitelde. Voorzichtigheidshalve wordt het retabel niet aan een bepaald centrum (Brussel of Antwerpen) toegeschreven. Vervolgens worden de geschilderde zijluiken aan een nauwkeurig onderzoek onderworpen en ontleed. Of de H. Ridder van het linkerluik Sint Joris voorstelt en niet de H. Michael durven we betwijfelen. Bij de beschrijving der afbeeldingen zijn heel wat belangrijke gegevens te vinden. Zowel de uitgave als de tekst zijn zeer verzorgd.

De schrijver heeft zijn opstel gedateerd : 15 Mei 1944 ; het boek zelf draagt de datum 1951, zodat de schrijver niet kan verantwoordelijk worden gesteld voor de onvolledige bibliographie. Immers sedert 1944 verschenen meerdere studies die de auteur zeker zou hebben aangestipt en die hem misschien zelfs enkele wijzingen zouden hebben gesuggereerd. We noemen het boek van Graaf J. DE BORCHGRAVE : *Les Retables brabançons conservés en Suède;* P. PRADEL, *La Sculpture de la fin du Moyen-Age au Musée du Louvre*, waarin de beschrijving van het retabel van Coligny voorkomt en eindelijk W.M. STARING : *De Zijluiken van het Passiealtaar der St Dymphnakerk te Geel* (Taxandria, 1947).

Ondanks die onvolledigheid zijn we én de schrijver én de uitgever dankbaar voor de prachtige prestatie. We hopen dat de Standaard de reeks met deze twee werken niet zal afsluiten.

AD. JANSEN

Kan. R. LEMAIRE, Professeur aan de Universiteit te Leuven. *De Romaanse Bouwkunst in de Nederlanden.* Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten : verhandeling nr 6. Brussel, Paleis der Academiën, 1952; 184 pages de texte, 69 figures dans le texte, 49 planches hors texte.

Dans son introduction, l'auteur signale qu'il n'existe pas, dans le domaine architectural, une école romane propre aux anciens Pays-Bas et présentant les caractères spécifiques d'un groupe homogène. Comme la répartition géographique des influences est, d'autre part, assez capricieuse, une tâche ardue sera celle de démêler, dans nos édifices romans, les caractères qui sont originaux de ceux qui sont empruntés ailleurs.

Des données générales d'une précision lapidaire et d'une grande clarté, concernant l'architecture tant carolingienne que romane, précèdent l'étude des édifices eux-mêmes, pour en permettre une meilleure compréhension.

L'auteur nous montre comment une conception architecturale vraiment nouvelle apparait à l'époque carolingienne. Elle est formée de trois facteurs principaux: la tradition gallo-romaine, l'influence de l'Orient et l'apport germanique, celui-ci favorisé par le climat et les matériaux propres aux pays nordiques. Si l'architecture gréco-romaine avait poursuivi un idéal surtout esthétique, les architectures carolingienne, romane et gothique accuseront de plus en plus une tendance fonctionnelle.

Dans l'architecture carolingienne, dont les vestiges sont surtout religieux, on distingue deux groupes: d'une part les églises à plan basilical, qui furent les plus nombreuses; d'autre part, celles à plan central. Ces deux types sont soigneusement analysés. Le premier, inspiré de la basilique latine, comprend le « paradisum », la nef, le transept, le chœur avec son abside, la crypte, le « westbau », les toîtures et les tours; le second se compose essentiellement d'un sanctuaire central, circulaire, octogonal ou carré, surmonté d'une coupole et entouré de galeries voûtées. On trouve, en Belgique, les principaux vestiges d'architecture carolingienne à l'église St-Ursmer de Lobbes et, en sous-sol, aux églises Ste-Gertrude de Nivelles et St-Brice de Tournai ainsi que sous l'ancienne église romane détruite à Thourout. Les abbayes carolingiennes, construites généralement en bois et en argile, n'ont guère laissé de traces. Quant à l'architecture militaire, ce sont les structures inférieures du donjon du château des Comtes à Gand qui en témoignent le plus éloquement.

Dans la seconde partie de son ouvrage, qui est de loin la plus importante puisqu'elle traite de l'architecture romane elle-même, l'auteur envisage trois groupes géographiques : le groupe mosan, qui déborde largement le bassin de la Meuse vers l'ouest, le groupe scaldien, le groupe du Rhin inférieur et de la Frise. Ces groupes sont des ramifications de l'immense tronc roman, lequel est double. La souche la plus ancienne, directement affiliée à la tradition carolingienne, comprend d'une part une école orientale, axée sur le Rhin et accostée à droite du groupe saxon, à gauche du groupe mosan; et d'autre part une école occidentale, où dominent les groupes normand et de l'Ile de France, auxquels se rattache le groupe scaldien comme zone frontière. A la seconde souche, plus tardive mais plus proche de la tradition classique, appartiennent les fameuses écoles de la France centrale et méridionale (Poitou, Auvergne, Bourgogne, Provence, Périgord, etc.) ainsi que l'école lombarde en Italie du nord. Par essaimage, se créent des écoles secondaires, entre autres en Scandinavie, en Europe centrale en Angleterre et en Espagne. Les frontières de toutes ces écoles romanes sont celles des aires de diffusion de leurs centres culturels. Etant donné la compénétration des influences, le tracé de ces frontières est extrêmement complexe.

Dans l'étude qu'il entreprend du groupe mosan, tant primitif (de 950 anviron à 1130 environ) qu'évolué (de 1125 environ à 1250 environ), puis du groupe scaldien et enfin du groupe frison rhénan inférieur, l'auteur part de données générales concernant le plan, la construction et le décor des églises, pour passer à l'analyse de chacun de ces édifices.

Du groupe mosan, il nous reste de nombreux témoignages, plus ou moins importants d'ailleurs, entre autres aux églises Ste-Gertrude à Nivelles, St-Feuillien à Fosse, St-Hadelin à Celles, Notre-Dame à Hastière, St-Denis, St-Jean, St-Gilles et St-Barthélémy à Liège, St-Germain à Tirlemont, St-Pierre à Saint-Trond, et aux églises paroissiales d'Aldeneik, Orp-le-Grand, Saint-Séverin-en-Condroz, Bertem, Vossem, Neerheilissem, Kumtich, Herent, etc., à la chapelle Ste-Anne à Auderghem et, hors de nos frontières actuelles, aux églises St-Servais et Notre-Dame à Maestricht et Ste-Amelberge à Susteren (Limbourg hollandais). Certains édifices de premier ordre ont disparu, comme l'église abbatiale de Saint-Trond et la cathédrale St-Lambert de Liège.

Du groupe scaldien, les témoins les plus importants sont l'église St-Vincent à Soignies, la cathédrale Notre-Dame et l'église St-Piat à Tournai et la partie inférieure de la tour de l'église St-Sauveur à Bruges. Beaucoup d'édifices romans de ce groupe ont malheureusement été détruits, comme l'église abbatiale de St-Bavon à Gand et la collégiale Ste-Walburge à Furnes.

De son côté, l'église St-Pierre d'Utrecht est le principal témoin du groupe rhénan hollandais.

L'architecture romane monastique a laissé d'importants vestiges à Villers, Floreffe, Parc, Postel et Gand. Les cloîtres de Nivelles, Tongres et Borgloon sont célèbres. Tournai, entre autres, possède encore quelques maisons romanes, échappées aux périls des bombardements.

De la magistrale étude du Chanoine Lemaire il ressort que la Belgique, sans posséder une école romane propre à son territoire, a cependant construit, du milieu du Xe eu milieu du XIIIe siècle, un nombre imposant d'églises remarquables, grâce à sa situation médiane.

J. Helbig

Beatrice GILMAN PROSKE, *Castilian Sculpture.* Gothic to Renaissance, New York, 1951, 525 pp., 327 ill.

L'étude de deux tombeaux conservés dans les collections de « The Hispanic Society of America » a emmené l'auteur d'étudier la sculpture monumentale, les tombeaux, les retables et les stalles de la région castillane en Espagne de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle. Une analyse détaillée des monuments du gothique tardif et du début de la Renaissance nous fait mieux comprendre cette période de transition. L'étude directe des œuvres, ainsi que des recherches d'archives a permis à l'auteur de déterminer les éléments du style de nombreux sculpteurs, de suivre l'évolution des éléments décoratifs et de décrire l'organisation du travail des tailleurs de pierres. Les deux premiers chapitres sont consacrés à l'étude de la sculpture du gothique tardif à Burgos et à Tolède ; les deux suivants retracent les origines de la Renaissance dans les mêmes villes. Le cinquième chapitre est réservé aux deux tombeaux de « Gutierre de la Cueva » et de « Mencia Enriquez » qui, bien que sortis d'un même atelier, permettent de suivre la transition du Gothique à la Renaissance. Ajoutons-y qu'on trouvera dans ce volume de nombreux renseignements concernant les sculpteurs de nos régions travaillant en Espagne. Un beau volume, qui rendra de grands services.

Ad. Jansen

BOASE. T.S.R., *English Art*, 1100-1216. The Oxford History of English Art, t. III, Oxford Clarendon Press, in 8°, XXIV — 331 pp. et 97 pl.

Le XIIe siècle est un des plus brillants de l'histoire de la civilisation occidentale, une époque de véritable renaissance des sciences et des arts. Pour l'Angleterre, en particulier, c'est un âge d'efflorescence, parce qu'elle n'est pas encore éclipsée par la prépondérance politique et culturelle de la France, qui s'affirme seulement avec Philippe-Auguste. D'autre

part, l'Angleterre est moins qu'à toute autre période de son histoire une île isolée. Ses possessions continentales vont de la Normandie aux Pyrennées: elle y puise largement des évêques, des abbés, des hauts fonctionnaires et comme ces hommes sont de grands mécènes, ils attirent probablement à leur tour des artistes recrutés sur le continent.

M. Boase a fait une large place à l'enluminure, un peu au détriment de l'architecture et de la sculpture, mais nous nous y accommoderons d'autant plus facilement que nous ne manquons pas de fort bons ouvrages consacrés à ces deux sujets. D'ailleurs l'auteur est fidèle à son programme. Il a voulu que la collection placée sous sa direction replace l'histoire de l'art anglais dans celle de la culture britannique. Or, il est incontestable que l'enluminure nous renseigne fort bien sur l'origine des styles. L'auteur n'a d'ailleurs pas manqué de souligner l'identité d'inspiration entre les enlumineurs et les sculpteurs.

Nous sommes heureux de constater combien nous avions raison de considérer la publication d'une grande histoire de l'art anglais, comme un événement heureux non seulement pour les archéologues britanniques, mais aussi pour ceux qui s'intéressent à l'art du continent ou même exclusivement à notre art national. L'auteur a abordé beaucoup de problèmes relatifs aux relations artistiques entre nos deux pays. Les fonts de Tournai peuvent avoir influencé les sculpteurs insulaires. Déjà à l'extrême fin du XI[e] siècle, un évêque originaire de Lotharingie avait fait construire à Hereford une copie du dôme d'Aix-la-Chapelle. Selon l'auteur, Godefroid de Huy aurait séjourné en Angleterre, ce qui expliquerait l'origine encore incertaine d'un groupe d'émaux semi-mosans et semi-anglais. La dénomination de plats de la Hanse est abandonnée. Selon M. Boase, ils seraient anglais ou mosans. Dans cette alternative, la seconde origine serait la plus probable. La thèse de M. C. C. Oman sur l'origine anglaise du chandelier de Milan n'est ni repoussée ni adoptée, tandis que le lien avec les miniatures anglaises est réaffirmé. D'autre part, l'auteur voit des analogies entre la bible de Stavelot et les enluminures de Canterbury. Tout le problème est donc de savoir jusqu'à quel point l'enluminure anglaise se distingue de celle du continent. La part que l'auteur lui a faite permettra au lecteur de juger et rend l'ouvrage précieux. JEAN SQUILBECK

TOY, SIDNEY, *The Castles of Great Britain*, Londres, William Heinemann, 1953, in 8°, 276 pp. 200 illustrations.

Viollet-le-Duc préférait un château féodal à une cathédrale, parce qu'il aimait la beauté fonctionnelle en architecture. Sans aller si loin, nous reconnaîtrons cependant que l'étude des fortifications médiévales fait partie de l'histoire de l'art et présente un intérêt majeur. M. Sidney Toy, s'est déjà acquis une réputation dans ce domaine par un ouvrage intitulé : *Castles, a short History of Fortifications from* 1600 *B.C. to A.D.* 1600. Ici, il se limite à étudier les châteaux d'Angleterre, mais le sujet reste très vaste, parce que ce pays, n'ayant connu aucune invasion depuis près de neuf cents ans, ni un équivalent de la révolution française, a conservé un ensemble de spécimens incomparables de l'architecture militaire de l'époque romaine, du Moyen Age et du début de la période moderne.

M. Toy les a étudiés avec une compétence particulière, parce qu'il s'intéresse à l'histoire et exerce de plus la profession d'architecte. C'est pourquoi il est, d'une part, précis dans les questions de chronologie et d'autre part, il dresse d'excellents plans et établit les différents états des édifices au cours des âges. On peut déplorer l'absence de bibliographie, mais pour nous, étrangers, la documentation apportée par l'auteur ne demande pas à être complétée et est, à elle seule, amplement suffisante pour permettre des comparaisons avec les monuments équivalents de notre pays. Nous aurions cependant souhaité pouvoir contrôler la source ayant permis à l'auteur d'affirmer que l'arc des arbalètes était généralement de métal dès vers 1370. L'affirmation nous semble osée mais si l'auteur en détenait la preuve, il aurait élucidé cet important problème de l'histoire des armes anciennes. JEAN SQUILBECK

MACKLIN HERBERT-W., *Monumental Brasses*, New edition revised by Charles OMAN Londres, 1953, in 8°, 196 pp., 34 ill, prix : 126.

Cet ouvrage, qui était déjà unanimement considéré comme le manuel indispensable pour l'étude des lames funéraires, a encore beaucoup gagné a être mis, par un archéologue éminent, au niveau actuel de nos connaissances en la matière. Ceci dit, nous pourrions nous dispenser de tout commentaire, mais il nous coûterait de ne pas relever combien le sujet a évolué dans un sens qui flatte d'une façon très légitime notre amour-propre national. Le problème de l'origine première de l'industrie des lames funéraires de laiton n'est pas encore élucidé, mais M. C.C. Oman estimerait téméraire d'en attribuer l'invention à l'Angleterre. En effet, l'idée n'a pu germer que dans un pays où on façonnait le laiton en «lamina», c'est-à-dire en Belgique ou en Allemagne. D'autre part, le révérend Macklin se rendait compte de l'importance des ateliers continentaux, mais était enclin à donner le pas à ceux de l'Allemagne, tandis que M. C.C. Oman porte beaucoup plus son attention sur ceux des anciens Pays-Bas. Comme, dans ce domaine, il est tributaire des publications venues de notre pays, il adopte, mais d'ailleurs sous caution, la théorie périmée faisant de Bruges le grand centre de fabrication, alors que les textes d'archives ne confirment nullement le fait, tandis que, par contre, il n'en manque pas en faveur de Tournai. Comme le dit judicieusement l'auteur, on ne devrait pas séparer l'étude des lames gravées dans le laiton de celle des tombes plates gravées dans la pierre : ceci nous éloignerait certainement de Bruges pour nous ramener à Tournai. D'autre part, l'auteur nous y invite presque en faisant remarquer que les lames de laiton furent nombreuses dans la Flandre gallicante, dans tout le Nord actuel de la France et même jusqu'à Paris. Il serait même enclin à croire qu'il existait des centres de fabrication dans cette région. A notre avis, il serait plausible que cette industrie ait rayonné autour de Tournai. Pour ceux que le sujet n'intéresserait pas comme tel, faisons remarquer que M. C.C. Oman a respecté intégralement la structure de l'ouvrage. Le révérend Macklin, qui serait peut-être mécontent de notre remarque, a un peu considéré la gravure des lames funéraires comme un art mineur. Avec un réalisme britannique qui, transposé dans le domaine scientifique, devient de l'objectivité, il avait classé les monuments, non pas par écoles actuellement impossibles à distinguer, mais selon des catégories de défunts : gentilshommes en armes, ecclésiastiques, civils, etc. Son ouvrage constitue ainsi un précieux manuel d'histoire du costume et de l'armure. Ici nous devons rappeler une remarque tirée d'un autre ouvrage du révérend Macklin. En Angleterre, on constaterait certaines différences entre les armures gravées sur les « lamina » et celles figurées sur les tombes en ronde bosse. Ne tiendrions-non pas ainsi la preuve de leur origine étrangère? L'histoire de l'armurerie en Belgique a été à peine ébauchée par le général van Vinkeroy et abandonnée après lui, mais si l'on reprenait le sujet, on pourrait peut-être trouver des caractéristiques belges en la matière. Pour le moment, il convient d'imiter la rigoureuse objectivité de M. C.C. Oman et de ses compatriotes de la Monumental Brass Society. La position la plus raisonnable est celle-ci : Le métal des lames funéraires venait du Continent et le plus souvent de notre pays. On les gravait vraisemblablement en Grande Bretagne, puisque les inscriptions sont en un anglais correct. Cependant cet argument ne compte pas pour la période où le français était souvent employé dans les épitaphes. Si l'auteur d'un ouvrage récent et d'ailleurs non sans mérite avait lu attentivement le chapitre sur les « palimpsestes », il n'aurait pas dit que nos dinandiers livraient souvent en Angleterre des lames de si mauvaise qualité qu'on les retournait pour les graver convenablement. Les auteurs y expliquent comment après les troubles religieux du XVI[e] siècle, beaucoup de fragments de monuments funéraires de Flandre furent exportés en Grande Bretagne. Loin d'être médiocres, les lames funéraires « flamandes » sont toujours parmi les meilleures.

JEAN SQUILBECK

WÖLFFLIN, Henrich. *Classic art, An Introduction to the Italian Renaissance.* Londres, The Phaidon Press, 1952, in 8°, 296 pp et 200 ill., dont 8 pl. en couleurs.

Nous ne ferons pas à nos lecteurs l'injure de supposer qu'ils ne connaissent pas cet ouvrage, malgré ses huit éditions en allemand et ses diverses traductions. Quand un ouvrage est encore demandé plus de cinquante ans après sa parution, il a subi victorieusement l'épreuve du temps et on ne peut en parler sans une espèce de respect de la chose jugée devant le tribunal de l'opinion. Cependant dans un concert d'éloges, il peut toujours y avoir des voix discordantes et nous voudrions examiner s'il y a lieu de retenir le grief adressé parfois à H. Wölfflin d'avoir engagé l'histoire de l'art dans l'impasse d'une austère et desséchante critique des styles. Peut-être ne sommes nous pas entièrement impartial, parce que les méthodes de l'auteur ont probablement déteint partiellement sur l'enseignement dont nous avons bénéficié à l'université, mais, à notre avis, l'éminent professeur suisse a porté l'histoire de l'art à l'un de ses sommets. On l'accuse d'en avoir fait une « morphologie », mais ne convenait-il pas de réagir contre la tendance de Jacques Burckhardt, trop imprégnée de la méthode historique ? Négliger l'analyse des formes ne serait-il pas se condamner à parler en marge de l'art, sans entrer vraiment dans le sujet, une entreprise aussi téméraire que celle de Joachim Winckelmann qui visait à faire abstraction des artistes. Wölfflin ne parle pas beaucoup du « contenu intellectuel de l'art » (H. Focillon), mais il a raison. A l'époque dont il traite, seules les formes changent et les thèmes ne se renouvellent guère. Dès lors, la méthode pour faire saisir l'évolution était de mettre en regard la façon de traiter des sujets identiques au Quattrocento et au Cinquecento. Il en résulte d'ailleurs que l'ouvrage nous apprend à mieux connaître les primitifs autant que les classiques.

Jean Squilbeck

O. TSCHUMI. *Urgeschichte des Kantons Bern, Einführung & Fundstatistik bis* 1950. H. Huber, Bern & Stuttgart, 1953. 7 cartes, 120 photos, 112 dessins, 416 pp.

Quelques régions d'Europe possèdent actuellement leur répertoire de découvertes archéologiques qui sont pour les chercheurs des mines de renseignements précieux. A présent O. Tschumi, auquel nous devions déjà la monumentale Urgeschichte der Schweiz, vient d'offrir pour le canton de Berne, à l'exclusion du Jura, un répertoire magnifiquement illustré et édité d'une façon parfaite. Il faut insister sur la qualité des photos, des dessins et des plans qui sont, dans un tel ouvrage, un complément essentiel au texte. En une trentaine de pages, l'auteur a tenté d'esquisser pour le canton de Berne, le cadre général, du Paléolithique à l'époque burgonde : cet exposé est assez inégal et offre p. ex. une image beaucoup plus nuancée de la période aux Champs d'Urnes que du Néolithique. Signalons en passant que le monument celtique p. 123 provient de Pfalzfeld (et non d'un Platzfeld inexistant). Le corps de l'ouvrage est formé d'un répertoire alphabétique de plus de 600 lieux de trouvailles, dont la situation exacte est indiquée par les coördonnées kilométriques d'après la nouvelle carte 1 : 50.000. Les trouvailles d'un même site sont subdivisées par tranches chronologiques et accompagnées d'indications bibliographiques. Par la façon claire dont une quantité énorme de matériaux sont présentés ici aux chercheurs, ce répertoire se révèle un instrument de travail de tout premier choix que l'on aura plaisir de manier: auteur et éditeur méritent des louanges.

M.-E. Mariën

J. G. D. CLARK, *Prehistoric Europe, the economic basis.* Methuen, Londres 1952, 350 pp., 16 pll., 180 ill.

L'auteur, Grahame Clark, qui depuis quelques années dirige les magnifiques fouilles du village mésolithique de Star Carr, vient de consacrer ici un livre à la vie économique des temps préhistoriques ; nul autre que lui était mieux désigné pour nous donner pareil

travail. L'ouvrage, solide de texte et bien pourvu d'illustrations et de cartes de répartition, met l'accent sur la corrélation entre l'homme, sa civilisation et le milieu naturel; il montre comment l'homme préhistorique parvint à se maintenir sur le sol européen depuis la fin des périodes glaciaires et comment il parvint à y améliorer son standard de vie à tel point qu'il lui fut possible de se dégager de l'état sauvage et de devenir le cultivateur qui allait supporter le poids de la civilisation urbaine. Il faut noter que le livre n'entend pas traîter successivement les différentes époques de la préhistoire européenne et ses civilisations caractéristiques, mais qu'il groupe la matière par sujets : la chasse et la pêche à l'intérieur des terres et dans les régions côtières, l'agriculture et l'élevage, les maisons et les établissements, la technologie de la pierre, du bronze et du fer, de la céramique, de l'écorce et du bois, du cuir et des peaux, de l'os et de la corne, de la vannerie et du tissage, ainsi que le commerce, le voyage et le transport. Les exemples, choisis dans les différentes civilisations de l'Europe préhistorique sont très nombreux et donnent une excellente idée de la façon dont l'homme primitif sut résoudre les problèmes vitaux que lui imposait le caractère spécifique de la nature environnante, évoluant sous l'influence des changements climatériques. Une riche bibliographie, annexée à cet ouvrage de haute qualité, permet au chercheur de s'orienter rapidement dans le double domaine de l'archéologie préhistorique et des sciences naturelles.

M.-E. Marien

H. H. COGHLAN, *Notes on the prehistoric Metallurgy of Copper and Bronze in the Old World.* Pitt Rivers Museum, University of Oxford. Occasional Paper on Technology, 4, Oxford University Press, 1951, 131 pp., 20 figg. et 16 pll.

Sous le titre modeste de cette contribution, on trouvera une mise au point nette et claire de ce que l'on sait et de ce qu'on ignore actuellement de la métallurgie préhistorique du cuivre et du bronze. C'est un des très grands mérites de cet ouvrage solide, de ne pas verser dans des explications pseudo-savantes et spéculatives, mais de nous apporter des faits précis, basés sur des expériences et des observations pratiques. L'auteur expose d'abord les caractéristiques du cuivre natif et des minerais dont l'homme préhistorique tirait ses métaux non-ferreux, pour détailler ensuite les étapes de la découverte de ces métaux et les possibilités actuelles de déterminer si p. ex. un objet est de cuivre natif martelé, de cuivre natif fondu ou de cuivre extrait de minerai. Un chapitre est consacré aux propriétés mécaniques du cuivre et du bronze, d'autres aux procédés de coulage, aux façons de travailler ces métaux, aux outils du forgeron. Les examens métallographiques de quelques pièces du Pitt Rivers Museum ont été exécutés par E. Voce, ainsi que les essais de coulage dans des moules préhistoriques. Une importante bibliographie clôt cet ouvrage dont la lecture est indispensable à tous ceux qui désirent se faire une idée nette concernant ce sujet si complexe.

M.-E. Marien

Friedr. HOLSTE, *Die Bronzezeit in Süd- und Westdeutschland* (Handbuch der Urgeschichte Deutschlands, Bd 1), 1953, De Gruyter, Berlin. 128 pp, 26 pll.

Le présent ouvrage constitue la thèse de doctorat de Holste qui, par ses travaux antérieurs (notamment *Hortfunde Südosteuropas*, Marburg, 1951) s'est montré un des bons connaisseurs de l'âge du Bronze de l'Europe Centrale. Une semaine après sa promotion en 1942, Holste trouva la mort dans les combats devant Charkow. C'est dire que ses deux principaux ouvrages sont posthumes : le présent a été édité, sans changements, par les soins de E. Sprockhoff. Paru plus de dix ans après sa rédaction, cet ouvrage se ressent très peu de ce délai, et cela en dépit de ce qui a été publié depuis lors. La cause en est que les différents chapitres de l'ouvrage sont basés sur un matériel très étendu, examiné avec objectivité, et que d'autre

part les conclusions générales sont prudentes, laissant la porte ouverte aux changements qu'apporteraient de nouvelles recherches régionales.

L'auteur a divisé l'Age du Bronze en un Age du Bronze Initial (Frühe Bronzezeit), un Age du Bronze des Tumuli (Hügelgräberbronzezeit; Reine Bronzezeit) et un Age du Bronze Tardif (Spätbronzezeit). Cette subdivision, sur laquelle viendront se greffer les phases A à D, est suffisamment souple pour s'adapter aux nécessités régionales. Notons que l'Age du Bronze Final (Hallst. A-B), avec l'essor des Champs d'Urnes, sort du cadre de l'ouvrage.

L'Age du Bronze Initial se partage entre la civilisation de l'Adlerberg et celle de Straubing. L'Age du Bronze Moyen (Hügelgräberbronzezeit) se subdivise en général en une phase initiale, moyenne et récente elle comprend de nombreux groupes locaux se développant surtout aux phases B et C de Reinecke et se prolongent parfois à la phase D. Les principaux groupes sont, dans la zone orientale, le groupe dabubien-sudète, le groupe de la Haute-Bavière, le groupe du Haut-Palatinat, le groupe de Bohème; dans la zone occidentale, le groupe du Württemberg, le groupe d'Alsace, le groupe du Rhin Moyen (le groupe du Rhin Inférieur a été trop brièvement traité, les tombelles à cercles de pieux, à noyau de pierres, à enceinte, etc. n'ont pas été mentionnés); dans la zone septentrionale, le groupe de la Hesse Orientale et celui, à la phase Mont. II, de Lunebourg. A l'âge du Bronze Tardif, il faut signaler, parmi les « civilisations allochthones » le groupe Mels-Rixheim, le groupe du Riegsee, le groupe à Céramique finement cannelée (leichtgerillte Keramik), le groupe à céramique Dixenhausen tous ces groupes constituent déjà le prélude de la cicilisation aux Champs d'Urnes.

Cet ouvrage objectif et clair, muni de bonnes planches (certains croquis auraient dû être de meilleure qualité) et de cartes de répartition rendra les plus grands services aux chercheurs par la vue d'ensemble qu'il offre des différents groupes régionaux. Nous attendons avec impatience un travail analogue pour la France où la partie correspondante du Manuel de Déchelette (et sa subdivision chronologique) a fort vieilli.

M.-E. Mariën

Carl BLUMEL, *Griechische Bildhauer an der Arbeit.* 4e éd. De Gruyter, Berlin, 1953.

Par ce petit ouvrage très substantiel et présenté avec goût, l'auteur nous permet de suivre pas à pas, sur des originaux restés inachevés, les différents stades de création d'une œuvre de sculpture grecque. Ces documents ne nous rensignent non seulement sur les instruments employés pour chaque phase d'achèvement, ils montrent également comment chaque période avait son processus particulier d'exécution technique. Si l'œuvre archaïque, par son type, permettait le dégrossissage direct, la sculpture grecque, après l'abandon de la frontalité au début du Ve siècle, a nécessité l'élaboration de modèles de cire et d'argile et la confection de moulages de plâtre. Par suite de la transposition par trop servile du modèle de plâtre en œuvre de pierre ou de marbre, le travail du sculpteur perdit graduellement sa haute inspiration : c'est ce que prouve la confrontation d'originaux grecs et de copies romaines. Le livre de Blümel est capital pour la bonne compréhension de la sculpture classique: sans la connaissance exacte du métier, aucun jugement sain n'est possible.

M.-E. Mariën

Jacques A.E. NENQUIN. *La Nécropole de Furfooz.* Dissertationes Archæologicæ Gandenses, I. Bruges, 1953.

Il faut féliciter le Prof. S. J. De Laet d'avoir pris l'initiative d'éditer une série de monographies concernant l'archéologie, et non le moins d'avoir choisi cette excellente monographie pour inaugurer la collection. Le travail de Nenquin est probe et solide, un modèle de méthode

et parfaitement adapté à la tâche qu'il s'était assignée, nous donner une publication aussi approfondie que possible des trouvailles d'ensemble provenant de la nécropole de Furfooz. L'auteur qui s'est assigné la tâche très ingrate d'éditer une ancienne fouille d'après les méthodes actuelles, s'est avancé uniquement sur terrain ferme, aussi loin que le permettaient le matériel et les notes disponibles, jamais il ne s'est perdu en vaines hypothèses concernant la connexion des différents objets et de leurs circonstances de découverte; il nous offre ainsi une publication de base solide où hélas, par les imperfections des fouilleurs, il a dû laisser subsister mainte lacune.

Le travail se compose d'un catalogue des objets provenant de cette nécropole si importante pour notre connaissance du IVe siècle; l'auteur a joint à la description de chaque pièce, une série de comparaisons. Il passe ainsi en revue la poterie, la verrerie, les récipients de métal, les garnitures de ceintures et de ceinturons, les objets de toilette, parures et accessoires du costume, les armes, etc. La deuxième partie du travail comporte la reconstitution des 25 mobiliers de tombes: l'auteur a réussi à regrouper un très grand nombre d'objets; malheureusement la plupart des monnaies ne se laissaient plus attribuer à leurs mobiliers respectifs.

On peut assurer que notre archéologie nationale aura avancé d'un pas de géant quand les matériaux accumulés dans les musées et qui jadis furent sommairement publiés à la mode eclectique de l'époque (ou ne le furent pas du tout!) auront été rendus accessibles de la façon dont l'a été ici le matériel de la nécropole de Furfooz.

M.-E. Mariën

F. Vaes et J. Mertens. *La céramique gallo-romaine en terre sigillée d'Elewijt (Belgique)*, collection Latomus, vol. XIII, 1953, 56 p. in XIII pl., t. XII de Archéologia Belgica.

On sait l'importance et l'intérêt des fouilles que poursuit, depuis plusieurs années M. J. Mertens dans le site d'Elewijt, *vicus* routier romain du Brabant septentrional et d'autre part la compétence du remarquable céramologue qu'est Mr Ferdinand Vaes, en matière de céramique sigillée. L'autorité des deux auteurs de « La céramique » gallo-romaine en terre sigillée d'Elewijt » est donc garante de la qualité de leur travail: le lecteur n'en est point déçu, d'autant plus que douze planches d'excellents dessins accompagnent un texte précis et substantiel.

Les trouvailles de céramique sigillée d'Elewijt sont nombreuses et certaines d'entr'elles remontent à L. Galesloot (1859) et à van Dessel (1872-1888). Les auteurs ont eu soin, afin que leur inventaire soit aussi exhaustif — donc aussi efficient — que possible, d'opérer un recollement général de ces tessons aussi bien dans les musées que dans les collections particulières.

Après une introduction donnant l'historique des trouvailles, sont détaillées les études de chaque tesson, ce qui permet aux auteurs d'avancer les conclusions suivantes grâce à des recoupements avec les trouvailles monétaires.

Le *vicus* romain d'Elewijt connût durant la 2e moitié du 1er s. une période de prospérité due, sans doute, à l'extension du réseau routier qui le reliait à Bavai, ce qui explique l'abondance de la sigillée issue des ateliers de Gaule méridionale. La présence de cette céramique de luxe prouve une activité économique due aux échanges commerciaux avec les régions moins romanisées du Nord du Pays. Cette situation semble s'être maintenue jusqu'au IIIe s. Un fragment de poterie d'Argonne décoré à la roulette et remontant au début du IVe s. témoigne de l'existence d'un habitat se prolongeant jusqu'au Bas-Empire.

G. F. F.

O. BROGAN. *Roman Gaul.* Bell & Sons, Londres, 1953. 251 pp, 51 figg et plans.

On appréciera ce volume à sa juste valeur en reprenant la préface selon laquelle le livre n'essaie pas d'instruire le spécialiste, mais veut simplement servir d'introduction à ceux qui désirent avoir une vue générale de la Gaule Romaine. On peut affirmer que l'auteur a pleinement atteint ses objectifs. Le livre donne successivement en un style direct et clair un tableau de la colonisation romaine, de l'annexion progressive de la Gaule, de l'organisation du territoire conquis, avec ses camps, ses routes, ses villes et leurs monuments. Un chapitre, illustré de quelques bons plans, est consacré à la description brève mais substantielle des principales villes de la Gaule; les dernières découvertes ont été prises largement en considération. La campagne et ses villas, l'industrie et le commerce sont traités dans autant de chapitres. Puis les différents aspects de la religion sont évoqués. Concernant les arts, quelques bons paragraphes ont été consacrés à l'évolution de la sculpture en Gaule et les œuvres du Luxembourg belge n'ont pas été oubliées (Signalons rapidement ici qu'une datation de nos tumuli au 1er siècle est difficilement admissible, comme il est dit pp. 171 et 198; p. 172 la scène « de pêche » de Buzenol doit être changé en scène « de pesée »). Une bibliographie clôture l'ouvrage qui est agrémenté d'une vingtaine de planches. On emportera volontiers le livre de Mrs Brogan pour une pérégrination archéologique en Gaule et à n'en pas douter, même le spécialiste y fera son profit.

M.-E. Mariën

Elijahu ROSCH-PINNAH : *Hebraeisch, ein uraltes Hieroglyphensystem Tel-Aviv*, Verlag Trans-ocean and Palestine Ltd. (1951), grand in-8°, xii et 199 p.

Trois thèses sont à la base de ce travail : 1. la plupart des lettres de l'alphabet hébraïque portent des noms d'objets ; 2. à beaucoup de ces objets correspondent des hiéroglyphes égyptiens ; 3. d'après la tradition juive il y a dans les lettres qui composent le Pentateuque un sens caché, très profond. L'auteur développe ces thèses de façon approfondie et conclut en donnant à titre d'exemple l'interprétation des cinq premiers mots du Livre de la Genèse; il aboutit effectivement à une paraphrase assez étendue.

Cet ouvrage très original présente incontestablement le plus haut intérêt comme parallèle moderne aux travaux des cabalistes de jadis.

G. Goossens

Sir LEONARD WOOLLEY : *A Forgotten Kingdom*, Being a Record of the Results Obtained from the Excavation of two Mounds, Atchana and al Mina, in the Turkish Hatay ; Pelican Books, A 261; London, Penguin Books, 1953; in-8; 200 p., 24 pl., 27 fig.,

De 1936 à 1949 Sir Leonard Woolley a conduit sept campagnes de fouilles dans la vallée inférieure de l'Oronte ; périodiquement on en eut connaissance par les rapports préliminaires. Voici, encore avant la publication définitive, que le fouilleur nous offre une agréable synthèse de ses travaux. Elle est certes bienvenue, mais c'est dire que pour le moment il n'est pas toujours facile d'en apprécier le bien fondé.

Sir Leonard Woolley, indubitablement un des grands noms de l'archéologie militante, revendique pour cette discipline une place parmi les sciences exactes ; on notera, au point de vue de la méthode, ces passages où l'auteur nous montre que ses recherches sont conduites par raisonnement déductif (p. 14-15, 25, 38, 109, 172-173). Ce qui ne l'empêche pas, de temps à autre, de laisser courir son imagination en interprétant les résultats (thèse sur l'origine des Hittites, p. 32 ; identification d'un mithraeum du XVe siècle a.C., p. 99).

La fouille a dégagé, d'une part la capitale d'un petit royaume de Syrie septentrionale, Alalakh (actuellement Atchana), occupée de la préhistoire au XIIe siècle a.C.; d'autre

part un port à l'embouchure de l'Oronte (actuellement al Mina). Ce port paraît avoir été un des principaux centres d'importation de marchandises venant de Grèce du VIIe au IVe siècle a.C., et les magasins de céramique attique constituent un élément de première importance pour l'étude du commerce athénien. Il a connu ensuite une alternance de périodes de prospérité et de régression, la dernière période d'éclat correspondant aux Croisades, où, sous le nom de Port Saint-Siméon, il a dépendu du duché d'Antioche de 1097 à 1286; la fouille a permis de déterminer l'origine locale d'une céramique précédemment connue par des exemples trouvés jusqu'en Italie.

G. Goossens

W. G. ARCHER. *Indian painting in the Punjab Hills. Essays.* In 8°, 98 pp., 70 Pl., 1 Pl. en couleurs, carte, index. Victoria and Albert Museum. London 1952.

Les « Pays des collines », sur les derniers contreforts de l'Himalaya, gardèrent longtemps une relative indépendance; ces trente-huit petits états, dont les princes s'entouraient de poètes et d'artistes, furent autant de foyers où se développèrent durant les 17e et 18e siècles, des écoles de peinture originales reflètant un idéal éloigné des traditions en honneur à la cour mongole.

Les artistes de Delhi représentaient le plus fréquemment des scènes de la vie officielle, des épisodes de l'histoire des empereurs; ces thèmes ne sont pas absents des « peintures des collines », le plus souvent cependant celles-ci empruntent leurs sujets aux grandes épopées hindoues, Ramayana et Mahabharata, plus fréquemment encore aux poèmes contant la vie amoureuse de Krishna et à l'abondante littérature d'amour florissant dans le pays.

Une subtile analyse du style et l'étude des éléments iconographiques permettent à l'auteur de grouper plusieurs de ces peintures autour de quelques œuvres dont l'origine est connue; de dégager de l'ensemble de la production du nord de l'Inde trois écoles distinctes.

Il parvient ainsi à retrouver l'origine de l'école de Kangra à Guler où se développa un art émouvant, plein de spontanéité, d'une intense acuité d'expression, où s'élabora le style et se créèrent les symboles picturaux qui devaient trouver à Kangra leur plein épanouissement.

Autour du double noyau de peintures identifiées par des inscriptions et de portraits de princes de la maison règnante, se groupent les œuvres plus froides de l'école de Jammu. Aux effigies seigneuriales s'ajoutent vers le milieu du 18e siècle quelques images narratives d'une plus grande fantaisie, mais toujours traitées en lignes simples, droites et larges courbes, qui confèrent aux figures une grande dignité.

Le petit état de Punch, à l'extrême ouest du Punjab, dans les environs immédiats du Kashmir où, durant le 17e siècle, les empereurs mongols venaient passer l'été, subit de ce fait les influences de l'art de la plaine, il resta néanmoins fortement marqué par celui de Guler sensible surtout dans les paysages.

S'aidant de la connaissance de l'histoire touffue des états de l'Inde, et, plus encore, d'une grande sensibilité artistique, W.G. Archer nous donne dans ces trois essais, fortement documentés, un travail de première main qui n'avait pas encore été tenté. Non seulement il met en lumière un des aspects les plus attachants de l'art indien, mais de plus, il nous fait pénétrer l'idéal de vie de ces petites cours de despotes, souvent cruels, ayant poussé très loin la finesse émotive et dont la sensualité raffinée s'entourait de beauté et de poésie.

R. Hoyoux

CHINTAMONI KAR, *Indian metal sculpture*, 46 pp., 51 Pl., 1 carte. Pt. in 8°. Alec Tiranti Ltd., London 1952.

Ce petit livre sans prétention, écrit avec un grand souci de clarté, donne un aperçu général de la sculpture hindoue en bronze et en laiton.

La charmante figurine de danseuse trouvée à Mohenjo Daro atteste la perfection de cet art déjà au 3e millénaire avant notre ère, cependant, de longs siècles s'écouleront, dont l'archéologie ne connaîtra que peu de chose, avant que d'autres périodes n'entrent dans le champ de l'histoire et, si les textes font allusion à des statues souvent colossales ou de métal précieux coulées en ces temps reculés, aucune ne parvint jusqu'à nous; les plus anciennes œuvres conservées datent du début de l'ère chrétienne, encore ne sont elles avant le 4e siècle qu'assez rares et sans grand intérêt artistique. Mais à partir de cette époque, l'art des maîtres bronziers suit l'évolution et reflète la prestigieuse beauté des grandes écoles de sculpture dont la floraison correspond aux règnes des puissantes dynasties qui se succèdent dans les différentes régions de l'Inde.

L'auteur analyse successivement l'art Gupta qui s'exprime en figures pleines de fraîcheur dont les formes graciles se devinent sous les vêtements moulant étroitement le corps; celui des écoles Pala, moins humaines, aux images de divinités souvent chargées de lourds bijoux et d'aspect hiératique. Au Népal, les œuvres anciennes s'inspirent, en des formes néanmoins plus épanouies, de la plastique Gupta, alors que les plus récentes et jusqu'à nos jours, car le pays devait échapper à l'islamisme, se rapprochent de l'art Pala s'accentuant en des lignes plus sèches d'un travail suggérant l'orfèvrerie plus que la sculpture.

Dans le Deccan, les rares figures en métal laissées par les royaumes Andhra et Chalukya témoignent d'une affinité étroite avec la puissante sculpture en pierre de Amaravati.

Les œuvres Chola, dans l'Inde Tamoule, nous montrent, à côté de portraits conventionnels de souverains et de donateurs, des images de divinités pleines de vitalité comme les splendides Giva dansant, alors que d'autres écoles évoluent vers un style purement décoratif.

Une brève esquisse de l'histoire des grandes régions de l'Inde précède cette étude, elle est suivie d'une nomenclature explicative des principaux gestes et attitudes symboliques des divinités. De nombreuses reproductions illustrent le texte.

Cet ouvrage très condensé ne fait que poser les jalons d'un travail que nous espérons voir l'auteur publier un jour; le sujet n'a encore été que fort peu étudié et cependant, les petites sculptures en métal, brahmaniques ou bouddhiques, éminemment transportables, jouèrent un rôle important dans la diffusion de la culture de l'Inde; elles furent un des intermédiaires par lesquels les pays d'Asie, de l'Iran au Japon, de la Corée aux Iles de la Sonde, reçurent le message de l'art et de la pensée religieuse hindoue.

R. Hoyoux

Edwin R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Graeco-Roman Period.* I The Archæological Evidence from Palestine, II The Archæological Evidence from the Diaspora, III Illustrations (Bollingen Series XXXVII), New York, Pantheon Books, 1953; in 4o, 3 vol.: I xvii et 300 p., II xiet 323 p., III xxxv et 10 p., 1209 fig.

Quoiqu'on croie trop souvent il existe un art juif, limité peut-être mais bien caractérisé, dont l'archéologie doit tenir compte. L'ouvrage de Goodenough nous en présente la somme pour la période gréco-romain: les tombeaux, les synagogues, les ossuaires, les inscriptions funéraires, les monnaies, les amulettes, chaque catégorie de document s'y trouve analysée et étudiée avec une méticulosité exemplaire. Dans un art où la figuration reste rare, le symbolisme constitue naturellement la partie essentielle, il n'est pas isolé, et comme l'auteur a soin de situer chaque élément dans son cadre, qu'il nous donne des vues et des plans des édifices, l'architecture occupe dans l'ouvrage une place que le lecteur n'attend pas à la lecture du titre; il ne peut que s'en féliciter.

Alors que dans ces trois premiers volumes nous trouvons avant tout la discussion du matériel archéologique par catégorie d'objet, les trois derniers étudieront les catégories de figuration: symboles proprement juifs ou empruntés au paganisme, iconographie biblique.

Les volumes parus sont déjà appelés à rendre des services considérables par l'abondance des documents réunis, les uns repris aux sources les plus diverses depuis les travaux du XVIIIe siècle jusqu'aux fouilles les plus récentes, les autres publiés ici pour la première fois; une bibliographie très riche accompagne le commentaire. Il est rare qu'on nous offre en archéologie orientale un tel ouvrage de base; bien des travaux ultérieurs s'en trouveront allégés.

G. GOOSSENS

The Index of Christian Art at Princeton University. A Handbook by Helen Woodruff With a Foreword by Charles Rufus Morey Princeton, Princeton University Press 1942; in 4º, 83 p., 1 pl.

Depuis 1917 le Département d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université de Princeton travaille à l'établissement d'un index de l'art chrétien qui comprend actuellement 500.000 fiches et 100.000 photographies. Cet index, établi en plusieurs exemplaires tenus annuellement au courant des publications nouvelles, est à la disposition des chercheurs dans quelques instituts scientifiques des Etats-Unis et en Europe à l'Institut archéologique pontifical. Vus les services considérables qu'il est appelé à rendre, surtout dans les recherches sur l'iconographie chrétienne, la brochure mentionnée ci-dessus expose les directives qui président à son élaboration: liste des rubriques indexées et renvois complémentaires, objet de chaque rubrique et subdivisions éventuelles, limites chronologiques (en principe 1400, parfois 1200 ou même 700). Chemin faisant les nombreuses difficultés que présente ce genre de travail se trouvent discutées, de même que les erreurs commises à l'origine. La brochure présente donc un intérêt méthodologique considérable: elle intéresse toute l'organisation du travail scientifique.

G. GOOSSENS

II

REVUES ET NOTICES - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

LA SCULPTURE ET LES ARTS INDUSTRIELS
BEELDHOUWKUNST EN NIJVERHEIDSKUNSTEN

Le professeur J. J. M. TIMMERS a étudié une intéressante série de chapiteaux romans conservés au musée provincial de Maestricht. Selon lui, ces belles sculptures proviendraient du cloître de l'église Notre-Dame en cette ville et auraient été taillées entre 1180 et 1200 *(Een merkwaardige reeks kapitellen in het museum te Maastricht*, *De Maasgouw* t. LXVII, 1953, fasc. 3, col. 1 à 10.) Cette étude ne peut être appréciée à sa juste valeur que dans le cadre des recherches de l'auteur. Nous saisissons donc une occasion de réparer un oubli involontaire, Le dépouillement complet des revues est une chose irréalisable et par une modestie mal comprise, les auteurs signalent rarement leurs publications dont il y aurait lieu de parler dans notre revue. Ainsi avons-nous eu tardivement connaissance d'idées fort neuves et fort intéressantes avancées par le distingué archéologue hollandais. M. Timmers excelle dans les synthèses concises et fortement pensées. Aussi y a-t-il énormement à puiser dans son panorama des recherches relatives à la sculpture médiévale des anciens Pays-Bas, inséré dans les *Studies aangeboden aan Prof. Dr. Brom*, sous le titre *De Studie van Middeleeuwse Beeldhouwkunst der Nederlanden* (pp. 193-210). Le souci d'être objectif et impartial, qui éclate dans ces pages, donne une valeur incontestable aux scrupules que l'auteur éprouve à accepter

la chronologie généralement reçue pour certaines sculptures mosanes. La pensée de l'auteur en cette matière a été précisée dans la revue *Het Gildeboek* (t. XXXIV, fasc. 1 et 11 pp. 20-23). Nous ne nous cacherons pas d'avoir éprouvé une certaine surprise à voir rajeunir d'un demi-siècle en moyenne une série entière de statues mosanes et d'avoir estimé de prime abord que l'auteur n'apportait aucune preuve de ses assertions, mais sa conclusion est d'une logique implacable. Selon lui, si l'on refusait la rectification proposée, il faudrait admettre que les sculpteurs mosans n'auraient rien produit au cours de la seconde moitié du XIV[e] siècle et au cours du XV[e]. Il y a eu certainement à ce moment un ralentissement dans le mouvement artistique de la principauté de Liège, mais une stagnation complète serait contraire aux données tirées des archives. M. Timmers a donc ouvert un important débat. Sa théorie doit être réfutée ou acceptée *(Musea en tentoonstellingen — « l'art mosan » te Luik. Grandeurs et misères van een prachtige tentoonstelling)*.

D'autre part, l'auteur a présenté à l'Académie néerlandaise des Sciences un essai sur le développement de l'art mosan. Comme de juste, il a insisté sur la participation de Maestricht à l'élaboration du style. Nous retiendrons surtout le passage signalant des influences byzantines particulièrement fortes dans cette ville. La solution d'un problème très délicat nous serait-elle suggérée ? En effet, on a même tenté de distinguer dans l'évolution de l'art mosan une période marquée par des influences orientales. Nous avons écarté cette suggestion, parce qu'il n'y avait pas moyen de situer chronologiquement cette phase sans qu'elle chevauchât sur les autres périodes, mais nous avons accepté l'existence d'ateliers suivant une orientation légèrement différente de celle des autres. Si ces ateliers pouvaient être situés à Maestricht, la solution serait séduisante. *(Ontwikkelingsproblemen der Maaslandsche Kunst, Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen, Academiedagen*, t. V., 1952, p. 13-23).

— Il est des vérités qui prennent plus d'autorité sous la plume d'étrangers, parce qu'en les affirmant les nationaux sembleraient toujours un peu suspects de se livrer à un plaidoyer « pro domo ». Aussi enregistrons-nous avec une vive satisfaction la thèse de M. Valentino MARTINELLI quand il déclare que la réputation mondiale de notre école de peinture, qui appartient, dit-il, au patrimoine culturel de l'humanité entière, a fait négliger le mérite réel de nos sculpteurs. Ce fils de l'Italie, terre de la Renaissance, n'hésite pas à rendre hommage au style des sculpteurs des anciens Pays-Bas restés fidèles aux traditions médiévales, quand elles étaient déjà abandonnées dans les pays du sud et en France. Après avoir rappelé les noms, trop peu connus ici, de sculpteurs flamands ayant travaillé en Italie au XV[e] siècle, l'auteur aborde la partie la plus importante de son étude, celle qu'il a consacrée à Jean Bologne de Douai, sculpteur préféré des Médicis après la mort de Michel-Ange. Les pages suivantes sont consacrées à Pierre Franqueville de Cambrai. Est évoqué ensuite le souvenir de Gilles van den Vliete de Malines et de Nicolas Pipper d'Arras, auteurs du monument funéraire du duc de Clèves à Santa Maria dell'Anima de Rome. Quelques lignes attirent notre attention sur Jacob Cobbaert de Malines, puis l'œuvre de François Duquesnoy fait l'objet d'un commentaire étendu. Notons ici l'attribution nouvelle au maître bruxellois d'un Bacchus de la galerie Doria à Rome. Juste le Court d'Ypres clôt la série de ces artistes qui sont insérés dans l'école italienne. Trop épris de l'art méridional, ils ne se le sont pas complètement assimilé, mais en compensation ils ont gardé les qualités de leur race. Nos compatriotes seront reconnaissants à M. Martinelli d'avoir mis en valeur le talent de ces artistes qui nous font honneur et d'avoir donné une analyse pénétrante de leur style *(Scultori fiamminghi in Italia. Rendiconti della Classe delle Scienze morali storiche e filologiche — Accademia Nazionale dei Lincei*, série VIII, vol. VII, fasc. 7-12, p. 399-415).

— Il faut regretter que François Cuvilliès n'ait pas été représenté de quelque manière à l'exposition *Trésors d'art du Hainaut.* On peut ne pas aimer l'exubérance de son talent,

mais il est néanmoins un grand créateur et un génie à sa façon. Son influence fut considérable. En l'oubliant dans une manifestation visant à évoquer le passé artistique d'une de nos provinces, les organisateurs ont semblé adhérer aux tentatives d'annexer ce grand citoyen de Soignies, soit à l'art français, parce qu'il aurait fait à Paris un stage d'ailleurs assez court, soit à l'Allemagne, parce qu'il a passé la majeure partie de sa carrière en Bavière, où il fut hautement apprécié. Cependant d'autres occasions de rendre un hommage mérité à l'un des principaux créateurs du style rococo se représenteront sans doute et M. André, président du conseil procincial qui a été le dynamique promoteur de la manifestation accueillera probablement avec empressement notre suggestion. Le premier tirage du catalogue contenait bon nombre d'erreurs, mais elles ont été corrigées dès qu'elles ont été signalées au comité organisateur. Le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA a donné en forme d'introduction des considérations sur la richesse artistique du Hainaut. M. ARNOULD a retracé avec maîtrise le cadre historique du développement culturel de la province. Le choix des objets constituant les diverses sections a été expliqué par une notice : Sculpture (M.S. BRIGODE et abbé J. CASSART), métaux non-nobles (les mêmes), orfèvrerie (M.G. DUPHÉNIEUX), vitraux, (M. J. HELBIG), textiles (Mme CRICK-KUNTZIGER) M.G. PLATTEAU, Mme RISSELIN-STEENEBRUGGEN), céramique (Mme FAIDER), art héraldique (M. L. FOUREZ). Deux des sections méritent un éloge spécial. M. S. Brigode et M. l'abbé Cassart ont fait un choix heureux de dinanderies peu connues. Nous faisons nôtre leur vœu que l'histoire de la fonderie athoise soit étudiée. Les circonstances sont favorables, puisque la ville d'Ath a confié ses archives à un excellent historien. D'autre part, Mme Crick-Kuntziger a fait avancer nos connaissances quant à l'industrie de la tapisserie à Tournai et à Enghien et rappelé opportunément quatre centres de fabrication connus uniquement par des textes d'archives : Ath, Binche, Lessines et Mons (Catalogue, sans lieu ni date, in 8°, 262 pp. et LIV pl.).

— Au cours de cet été, M. H. NOWE a réuni dans un cadre idéal une grosse centaine d'œuvres profanes d'orfèvres gantois. Cette initiative heureuse nous a donné une occasion unique de comparer des œuvres difficilement accessibles. On peut espérer que l'exposition sera suivie d'une étude complète sur les ateliers gantois d'orfèvrerie civile, dont les principaux sont déjà signalés brièvement dans la préface du catalogue *(Oud Gents Edelsmeedwerk en Chinese Porcelein,* catalogue, Gand in 8°, non paginé).

— *La restauration des anciennes verrières de la collégiale des S.S. Michel et Gudule à Bruxelles* présentait de nombreuses difficultés d'ordre technique et d'ordre archéologique. M. J. HELBIG, tout en se gardant de souligner les grands services qu'il a rendus en ces circonstances, retrace dans le *Bulletin van de Koninklijke Nederlands Oudheidkundige Bond* (6e série, tome 6, fasc. 3, août 1953, pp. 82-86) toutes les phases de cette délicate entreprise.

JEAN SQUILBECK

Notre confrère, M. J. Squilbeck, publie dans les Handelingen van de Kon. Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen (T. LVI, 1952, p. 90 à 137) une première partie des *Notices sur les artistes de la Famille Van Mansdale, dite Keldermans.*

Jean Van Mansdale (vers 1345-1425) est contemporain de Claus Sluter, ou mieux encore un de ses précurseurs, en ce sens que l'œuvre du génial Brabançon est le couronnement d'une évolution, qui s'opérait dans le Brabant au moment de son arrivée à Bruxelles. L'auteur reprend l'étude des corbeaux placés sous les poutres des salles de l'ancienne maison échevinale à Malines, où il trouve un point de contact avec l'œuvre de Champmol : « la recherche du réalisme et de l'expression adéquate ». Vient ensuite le tombeau de François van Haelen à la Cathédrale Saint-Rombaut dont il ne reste que des fragments aux Musées royaux d'Art

et d'Histoire et problablement le tombeau de Jean II de Polanen en la Grande-Eglise de Breda, car « il faudrait une coïncidence extraordinaire pour qu'un artiste se soit inspiré d'une œuvre de Jean Keldermans en se pénétrant en même temps de son esprit ». Peut-on lui attribuer également les consoles de l'Hôtel de Ville de Bruxelles ? On a pensé à Sluter mais l'attribution à van Mansdale est plus vraisemblable, bien qu'une prudente réserve s'impose.

Si Jean I nous est surtout connu comme sculpteur, son fils Jean II (vers 1375-1445) était architecte, bien qu'il se serait occupé également du mobilier des églises et que les archives le citent comme sculpteur. Outre ses travaux à la Collégiale Saint-Gommaire à Lierre ,à la Cathédrale Saint-Rombaut à Malines, à l'église N.D. au Lac à Tirlemont, il y a lieu de signaler qu'il n'est pas impossible que Jean II fit les plans de la tour de la Cathédrale Saint-Rombaut, que son fils aurait rendus plus audacieux et remis au goût du jour.

M. Squilbeck retrace ensuite la carrière d'André Keldermans (vers 1400-1483 ?) dont il essaie de démontrer « le rôle de première importance dans l'histoire de notre art national au crépucule du Moyen Age ». L'examen des textes et l'étude des monuments permettent à l'auteur de mettre à l'actif d'André Keldermans la tour de Saint-Rombaut et celle de Zierikzee. Les trois jubés : à Sainte-Cathérine à Malines, à la Cathédrale Saint Rombaut et à la Collégiale de Bergen op Zoom « sont la source de toute une série d'œuvres, malheureusement perdues et qui nous donneraient la transition entre les premiers jubés de style gothique et les jubés encore existants à Lierre, à Aarschot et à Tessenderloo et représentant la dernière étape de l'évolution ». Du jubé de Saint-Rombaut proviendraient les deux statues, représentant des docteurs de l'église et conservées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. On en retrouve les caractères essentielles dans les sculptures de la Salle du Vierschaar de l'Hôtel de Ville de Middelbourg, datant environ du milieu du XVe siècle (une faute d'impression donne XVIe siècle).

Un chapitre est ensuite consacré aux frères d'André Keldermans. Disons pour conclure que M. Squilbeck n'a rien négligé pour mettre au point cette étude sur les Keldermans. S'il se montre très prudent quand les données d'un problème sont insuffisants pour en tirer une conclusion, il ne craint pas, dans le cas contraire, de prendre position dans des discussions qui ont occupé un grand nombre d'archéologues. Nous attendons avec impatience la suite de cette étude.

AD. JANSEN

TABLES DES MATIÈRES DU TOME XXII (1953)
INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XXII (1953)

ARTICLES — BIJDRAGEN

P.—Bl.

CHRONIQUE — KRONIEK

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES — WERKEN

REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTERE STUKKEN
